

L'oratoire mérovingien de Saint-Laurent de Grenoble.


VANT de quitter la vallée du Rhône, je veux remonter jusqu'à l'Isère pour parler de Grenoble et de sa crypte de Saint-Laurent, car on ne saurait trop la rappeler à l'attention de tous ceux qui s'occupent d'archéologie chrétienne. Ce monument n'a pas besoin d'être décrit, son plan, ses dispositions sont connus comme ses décorations de tous les spécialistes, mais il n'est pas classé par tous ses admirateurs dans la catégorie qui lui convient. On lui donne généralement le nom de *crypte* parce qu'il se trouve à l'étage inférieur d'une église ; englobé dans l'enceinte d'un édifice postérieur, on ne fait pas attention que sa situation primitive était tout autre, que son dallage est au niveau ancien du sol environnant, qu'il prend jour directement sur la rue voisine et que, par conséquent, rien n'empêche de le présenter comme un oratoire ordinaire. En lui appliquant le titre de *crypte*, on en fait une *confession* ou un martyrium, car tous ces noms ont la même signification quand on discute la valeur historique ou rituelle d'un édifice religieux antérieur à la période romane. Je ne crois pas faire d'hérésie archéologique en disant que toutes les églises en possession d'un étage inférieur à leur sanctuaire, dans les temps antérieurs à l'an mille, ont eu pour but de conserver et d'honorer un corps saint, tandis que dans les siècles postérieurs la confection d'une crypte est une entreprise d'embellissement.

En compulsant l'histoire du diocèse de Grenoble, je ne vois pas que ses premiers apôtres aient été exposés aux mêmes périls que ceux des églises de Vienne, de Valence ou de Saint-Andéol et que le sang chrétien ait coulé autour de ses autels ; saint Ferjus, évêque au VIIe siècle, est le seul qui soit signalé comme martyr et il n'est pas dit que son corps ait été déposé dans l'édifice en question [1].

Pour le diacre Laurent, nous savons que

1. Il a donné son nom à une commune suburbaine qu'on appelle aujourd'hui la Tronche.

son corps est demeuré à Rome, que des reliques minimes seules ont pu voyager et se distribuer aux nombreuses églises qui réclamaient son patronage. Nous n'avons donc pas de raison de chercher ici un *martyrium*, c'est-à-dire un dépôt de sarcophage établi sous le dallage du maître-autel, offert à la piété des fidèles derrière un chanceau. La parcelle vénérable qu'avait reçue l'église de Grenoble pouvait être insérée dans le massif de l'autel d'un oratoire sans une installation pompeuse ; il n'en fallait pas davantage pour attirer une grande affluence de pèlerins et assurer la vogue d'un sanctuaire. Je suis convaincu que tel a été le début de l'église de Saint-Laurent de Grenoble et je vais essayer de faire partager mon opinion aux lecteurs de *la Revue de l'Art chrétien* en leur rappelant comment les architectes combinaient la structure du sanctuaire quand ils avaient à loger une confession dans son enceinte.

En premier lieu, je pose en principe que les cryptes empruntées aux cimetières n'ont été introduites dans le sanctuaire des églises que pour y rendre un culte plus facile et plus solennel aux personnages devenus célèbres par leur dévouement et leurs prédications. Dans chaque chrétienté, on avait un trésor à garder, on le plaçait dans l'endroit le plus sacré, le mieux défendu par des barrières, on perçait l'enceinte de fenêtres rares et étroites, et l'accès n'était permis que par un ou deux escaliers installés aux abords du sanctuaire, sous l'œil des prêtres. Aucune communication directe du dehors avec la crypte n'était possible. C'était là une précaution élémentaire.

Il n'est pas superflu de rappeler cette règle dans un débat où les archéologues les plus compétents ont émis les jugements les plus opposés. M. de Caumont, en 1857, parlait d'après les apparences quand il présentait l'édifice de Saint-Laurent comme une *crypte*, il le voyait enfoui sous un autre et il ne soupçonnait pas qu'il eût pu jamais en être autrement, il jugeait comme un passant qui n'a pas le temps de consulter le livre des rites ([1]).

Ce qui est plus grave, c'est que deux archivistes de l'Isère se sont laissé influencer par ce jugement non motivé, bien qu'ils fussent en contact perpétuel avec le monument. M. Pilot, dans le doute où le plonge l'obscurité mystérieuse de ce sanctuaire peu éclairé, incline vers les légendes naïves qui en font un lieu de retraite pour les premiers chrétiens, à l'époque où le Paganisme n'était pas terrassé. C'est de l'archéologie sentimentale. Son successeur, plus positif et plus justement scientifique, a été impressionné par les chartes et par ce fait que l'église actuelle, bâtie par les Bénédictins du XI[e] siècle, fut précédée par une autre qui était en ruines en l'an mille ([2]). Il en conclut trop vite que la seconde a pris exactement la place de la première et que, dans les temps anciens, l'église de Saint-Laurent avait double étage. Dans l'histoire de tous les diocèses, on trouve de nombreux exemples de fondations pieuses, groupées par deux ou trois édifices ; témoin la cathédrale de Nantes qui était flanquée de Saint-Jean et de Saint-Laurent.

Qui osera dire qu'il n'y avait pas un groupe semblable auprès de l'église de Saint-Laurent et que l'édifice actuel n'est pas le résultat d'une fusion à la suite de laquelle son vocable fut changé. Dans certains actes, il est question d'une chapelle dédiée

1. Congrès archéologique de Grenoble de 1857.

2. « Qui per incuriam male direptus erat ». (Charte de 1012). *Bull. de la Société de statistique de l'Isère*, 3[e] série, tome VIII, p. 345. — Prudhomme, *Notice sur Grenoble et ses monuments*, distribuée à l'occasion du Congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences, 1885.

à saint Oyend qui paraît être la nôtre [1]. D'autres actes relatent qu'en 1023, cet emplacement contenait les ruines d'un édifice dédié à saint Laurent et à sainte Eugénie. Pourquoi veut-on que ces édifices aient été superposés ? Rien ne l'indique d'une façon précise. Au lieu de courir dans le champ aventureux des hypothèses, il vaut mieux nous en tenir à l'alternative que nous pose l'archéologie religieuse.

Si la chapelle de Saint-Laurent a été une crypte dans le sens rituel, il faut qu'on nous montre un corps saint déposé dans son enceinte ou que les partisans de la



Saint-Laurent de Grenoble. — Côté Nord.

crypte nous indiquent où ils ont vu un chevet d'église mérovingienne élevé sur un plan aussi singulier que celui de Saint-Laurent. Cette dernière objection est la plus forte ; elle a été déjà soulevée par M. Marcel Reymond, critique d'art, avec des remarques singulièrement sagaces, qui accusent de sa part une connaissance exacte de l'aménagement de ce genre de sanctuaire.

Il est bien vrai que l'adoption d'une crypte dans une église impose des prévisions particulières d'équilibre à l'entrepreneur des travaux et que l'état des substructions d'un chevet trahit toujours la pensée que l'architecte a développée à l'étage supérieur. L'enceinte du sanctuaire n'a pas d'autre base que l'enceinte de la crypte, les deux parties se lient étroitement, si bien que les propor-

1. C'est la thèse de M. de Gournay (*Bull.mon.*, 2e série, t. X, 1854, pp. 202-212). — L'autre opinion est soutenue par M. Prudhomme, archiviste de l'Isère.

tions de l'une fournissent la mesure de l'autre ; ces principes étant admis, il y a plusieurs impossibilités de structure qui s'opposent à l'admission de l'opinion qui veut édifier une église au-dessus de la chapelle de Saint-Laurent.

Il n'est pas indifférent que le sous-sol d'une église ou d'un édifice quelconque soit grand ou petit, carré ou rond, quand on prépare un projet. Les critiques qui veulent soutenir l'opinion que Saint-Laurent de Grenoble a toujours été la coexistence de deux édifices superposés, doivent nous montrer avant tout comment l'oratoire que nous voyons au rez-de-chaussée pouvait se marier avec une basilique supérieure dont il aurait soutenu le sanctuaire, car il ne faut pas oublier que c'est là la fonction de la crypte. Dans le cas qui nous occupe que voyons-nous à l'Ouest ? Au lieu d'un mur droit, comme dans toutes les cryptes, c'est une contre-abside qui, par voie de répercussion, doit nous donner une figure semblable à l'étage supérieur pour obéir aux lois de l'architecture, d'où naît l'impossibilité de souder une nef au chœur. L'ensemble nous présente une combinaison étrange en nous offrant deux édifices de même capacité l'un au-dessus de l'autre. Ce qui est inacceptable. Je préfère l'autre hypothèse.

Les premiers chrétiens qui ont choisi cet emplacement n'étaient pas ambitieux, ils ne rêvaient pas la construction d'une grande basilique, autrement ils seraient allés dans un autre quartier. La forme qu'ils ont adoptée pour honorer saint Laurent est bien celle d'un oratoire à simple étage inspiré par la vue des petits sanctuaires en forme de trêfle élevés çà et là dans les faubourgs de Rome. Ils n'auraient pas eu recours à un plan aussi compliqué si leur but avait été de faire un soubassement pour compléter le vide d'un plateau insuffisant sur un versant escarpé. Je crois que cet emplacement a été choisi parce qu'il était déjà occupé par un cimetière et aussi parce que les Gallo-Romains y avaient laissé des salles qui pouvaient servir de logement aux prêtres et aux lévites.

Il faut surtout considérer le plan sans parti pris pour résoudre le problème en question. Cette prétendue crypte a seulement 7^{m}. de largeur pour une hauteur de 5^{m},65 sous voûte. Sur une pareille base l'architecte ne pouvait faire qu'une construction disgracieuse et mal équilibrée, car il n'aurait pas pu la porter à une hauteur moindre de 12 mètres sur la même largeur. L'étage des cryptes est ordinairement très bas, 2^{m},50 à 3 mètres. Ici, il est de 5^{m},65. Rien n'obligeait l'architecte à adopter une hauteur aussi insolite, surtout s'il avait l'intention de superposer deux sanctuaires.

Cet inconvénient n'a pas échappé aux Bénédictins qui ont entrepris, au XIe siècle, d'englober la chapelle de Saint-Laurent dans leur église, ils n'ont pu réussir qu'en augmentant le périmètre de l'édifice au moyen d'une nouvelle enceinte et en doublant l'épaisseur des murs des parties rondes du chevet afin d'avoir un point d'appui pour l'abside du maître-autel et du sanctuaire environnant. Ce fait que j'indique ressort surtout quand on jette les yeux sur le plan par terre de l'oratoire : les épaisseurs primitives ressortent avec évidence et les lignes de murs enveloppantes ressemblent bien à des additions adoptées après coup.

Je touche là à un point d'archéologie pratique qui n'est pas assez souvent à l'ordre du jour des sociétés savantes, à la question des fouilles au pied des murs. Il est surprenant que pas un archéologue n'ait cherché la solution du débat de ce côté,

car toutes les reprises de travaux laissent des traces dans les constructions. En attendant un examen attentif dont l'issue ne peut être douteuse, je présenterai les observations suivantes : ce qui fait la vraie crypte, c'est sa destination funéraire, je veux dire son installation en vue du dépôt d'un ou de plusieurs sarcophages et de la préparation du culte qu'on veut célébrer. Non seulement je ne vois pas d'arcosoles ou d'enfoncements dans les parois des murailles pour y placer les sépultures secondaires, mais le chevet ne paraît pas disposé pour recevoir la sépulture principale du patron, ni l'autel qui l'accompagne d'ordinaire avant l'an mille. Les deux absidioles latérales, munies de bancs circulaires, sont un agrandissement du sanctuaire et excluent toute idée de clôture dans un endroit où nous devrions apercevoir des traces de ces barrières dont parlent les auteurs mérovingiens et à l'aide desquelles on protégeait les tombeaux contre l'indiscrétion des pèlerins [1].

Je ne refuse pas de croire que des reliques ont été vénérées en ce lieu, je veux seulement dire que leur culte n'a pas été entouré de cet appareil réservé aux sarcophages célèbres par leurs prodiges, parce que l'on a cru suffisant de les déposer dans un autel en forme de cippe comme celui de l'hypogée de Poitiers, sans employer double étage.

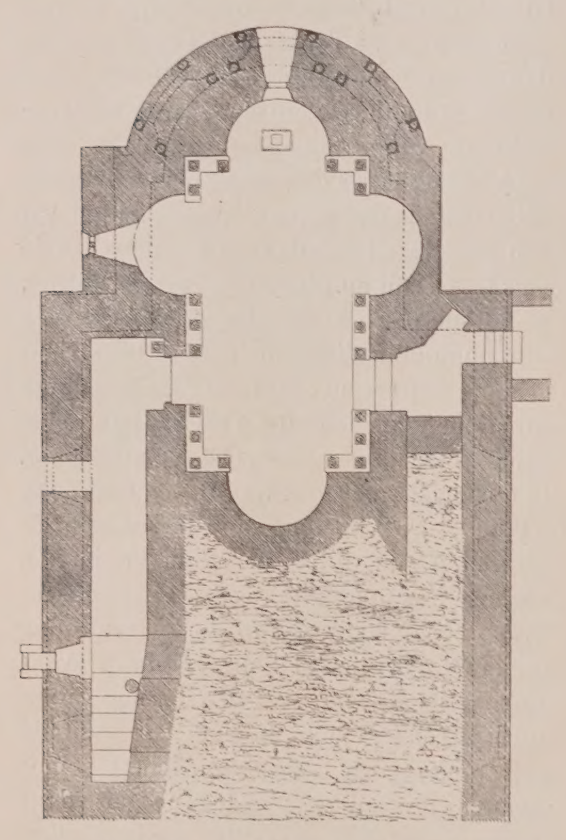
En adoptant à la légère l'opinion de M. de Caumont, nous nous heurtons donc à une double difficulté : d'abord à celle de l'insuffisance des bases pour porter un édifice supérieur, ensuite à l'absence d'un aménagement intérieur pour recevoir un sarcophage; tandis qu'en nous plaçant dans l'hypothèse d'un oratoire ordinaire, nous n'avons rien à désirer. Dégageons la partie centrale de son enveloppe extérieure, découvrons toutes les ouvertures, nous verrons que la chapelle est en état de se présenter comme une construction isolée dans les conditions requises pour ce genre de monument. Sur ses flancs Nord et Sud existent des portes latérales destinées aux fidèles qui la fréquenteront, et, à l'aide des fenêtres percées dans les trois absidioles de l'Orient, nous aurons la lumière suffisante pour la génération du VI[e] siècle.

Quant à l'accès des portes, je les suppose débarrassées des apports successifs qui ont exhaussé le sol depuis le VII[e] siècle, et je vois leur seuil au niveau de la rue voisine, ce qui me permet de dire que les portes communiquent directement avec l'extérieur et nous dispensent de remonter à l'étage supérieur, simplicité qui n'est pas habituelle dans les basiliques pourvues de *martyrium*. J'en conclus que nous ne sortons pas d'une crypte, et qu'il fut un temps où l'aspect des lieux était tout différent. Voilà l'objection sérieuse à résoudre avant de faire admettre l'hypothèse d'une crypte et je la formule ainsi : l'oratoire de Saint-Laurent ayant possédé jadis des portes de communication directe avec le dehors, ne peut être assimilé aux *martyria* qui sont des cachettes uniquement en rapport avec le sanctuaire dont l'accès devait être surveillé par le gardien du temple.

Je maintiens ma contradiction avec d'autant plus d'assurance que je ne ne vois pas de type de crypte qui ait le moindre trait de ressemblance avec Saint-Laurent de Grenoble, et qu'en cherchant dans la catégorie des oratoires les plus anciens, je constate au contraire que leurs dispositions ont éveillé l'inspiration du type de Grenoble. Quel est, en effet, le plan de Saint-Laurent ? C'est un

1. M. de Gournay note, en 1854, qu'au moment de la découverte l'un des enfoncements était meublé d'un banc circulaire construit en maçonnerie. (*Ibidem*).

rectangle terminé à l'Orient par trois absides disposées en forme de croix et à l'Occident par une quatrième abside. Le plan des chapelles de Saint-Soter et de Saint-Sixte, qui sont les monuments chrétiens les plus anciens de Rome, n'est pas fait autrement. Suivant la remarque judicieuse de M. Marcel Reymond, ce sont les prototypes de



Grenoble. — Plan de la chapelle souterraine de Saint-Laurent.

beaucoup d'édifices, par exemple de Saint-Honorat des îles de Lérins et de Sainte-Croix de Munster (Grisons), édifices qui ne sont pas postérieurs au VIIe siècle ([1]).

Quand on veut juger exactement de l'âge et de la destination d'un monument ancien, il est indispensable de le dépouiller des augmentations que les siècles ont apportées autour de ses flancs, autrement on risque de s'égarer. C'est ce qui peut arriver au visiteur non prévenu qui voit en dehors des murs de la chapelle, deux couloirs qui ressemblent aux accès pratiqués souvent dans les églises munies de cryptes pour conduire les pèlerins au but de leur visite. Il ne faut pas se laisser prendre à ces apparences, mais considérer que les murs formant les parois des couloirs ne sont pas de la même date que les autres, et que leur destination est de supporter les murs de l'édifice supérieur, qui ont un écartement de 10 mètres, tandis que la chapelle ne dépasse pas 7 mètres de largeur. Ce vide fortuit de trois mètres offrant assez d'espace pour faire un couloir, l'architecte résolut de l'utiliser pour mettre en communication les deux édifices, bien que le plus ancien ne fût pas installé pour servir de crypte ou de *martyrium* à la nouvelle église de Saint-Laurent.

Ces raisons n'ont pas convaincu M. Marignan dans ses *Études sur la civilisation française ;* il est vrai qu'il n'a pas fait une étude particulière des cryptes antérieures à l'an mille, il en parle incidemment à propos du culte des Saints ([1]). Je regrette qu'il ait traité ce sujet à la légère, comme un hors-d'œuvre, car personne n'était plus préparé que lui à saisir l'erreur de M. de Caumont et de ses partisans. On voit qu'il ne soupçonne pas l'étendue du sujet qu'il aborde.

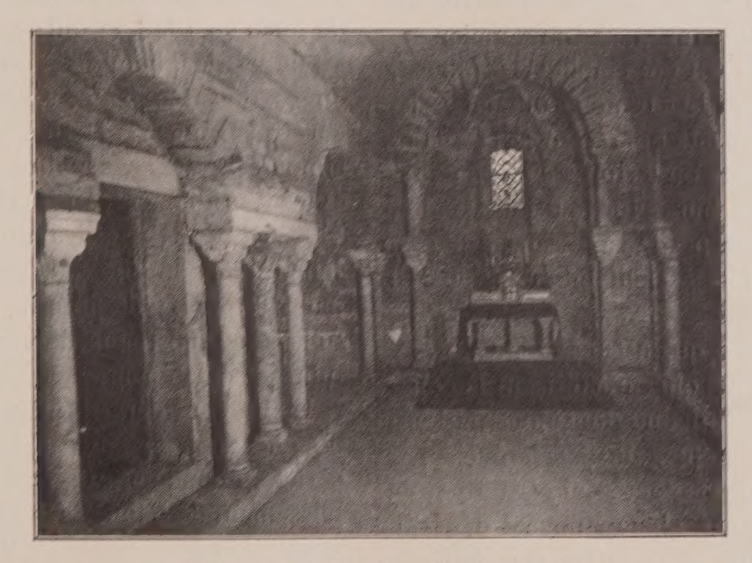
« A partir du VIe siècle, et surtout au VIIe, on construisit, dit-il, des cryptes d'une plus grande étendue », et comme exemple, il nous cite la chapelle funéraire de l'abbaye de Jouarre et celle de Saint-Laurent de Grenoble, qui ni l'une ni l'autre n'avaient de sarcophage privilégié à conserver.

1. *Bull. Archéologique du comité des Travaux historiques*, 1893, pp. 2-14.

1. T. II, p. 173.

On ne pouvait plus mal tomber dans le choix des citations, puisque ces deux constructions n'ont pas été faites pour servir de développement à des confessions antiques. Etant donné ce fait que M. Marignan traite du *culte des saints*, on pourrait penser qu'il a choisi ses exemples parmi les sanctuaires où les pèlerins se rendaient en foule pour vénérer des reliques et réclamer des prodiges. Il n'en est rien ; il les a pris au hasard, comme si toutes les cryptes se ressemblaient après le VI[e] siècle, sans examiner, pour Grenoble, si les portes, la hauteur d'étage ou le plan d'ensemble du monument pouvaient soulever quelques difficultés.

La présence d'une voûte en berceau sur cet oratoire de Saint-Laurent lui a paru un caractère typique d'après lequel se révélait l'intention de l'architecte et, sur ce seul indice, il en a opéré le classement parmi les *cryptes*. Voici quel a été son raisonnement: Les basiliques antérieures à l'an mille *étant toujours couvertes d'une charpente* et d'un lambris au lieu d'une voûte, les édifices voûtés ne peuvent être que des cryptes, et Saint-Laurent de Grenoble est une église avec crypte à cause de sa voûte.



Saint-Laurent de Grenoble. — Vue du sous-sol.

La conclusion serait rigoureuse s'il était admis que les chrétiens ne bâtissaient que des basiliques de grande dimension, mais la vérité est tout autre. Les cimetières et les carrefours avaient leurs *oratoires*, et il est fort possible que beaucoup de ces édifices, aujourd'hui en ruines, aient été voûtés.

Le terme de *basilique* appliqué à Saint-Laurent de Grenoble est trop pompeux, il vaut mieux le remplacer par celui de *chapelle* ou par celui d'*oratoire*. Ici les dimensions sont restreintes, 11 mètres 50; les murs ne sont distants que de 4 mètres, la difficulté de voûter en berceau n'était donc pas insurmontable en augmentant l'épaisseur des murs.

Ce n'est pas le seul exemple d'oratoire voûté que nous offre l'époque mérovingienne, j'en vois un autre dans l'édifice qu'on appelle l'*oratoire de Saint-Trophime*,

qui a tous les caractères d'une construction fort ancienne ([1]).

Les constructeurs de Saint-Laurent de Grenoble ont visiblement eu l'intention d'imiter les ouvriers romains qui, dans les salles de bains des Thermes, dans les prisons et même dans les temples ont su édifier tant de voûtes en plein cintre. Qui sait ? il est fort possible qu'ils aient eu un modèle sur la colline voisine, et que la plupart de leurs matériaux aient été empruntés à un temple, élevé en l'honneur d'une divinité quelconque. Les colonnettes et les colonnes qui décorent l'intérieur de la chapelle ont une marque de fabrique antique qu'on ne peut nier, elles ont été employées ailleurs, peut-être à côté ! Les témoins qui ont assisté aux déblaiements opérés en 1854 racontent que les deux ouvertures cintrées, pratiquées dans les murs Nord et Sud, conduisaient dans une petite salle carrée dont la voûte et les murs étaient en petit appareil romain ([2]).

La description qu'en fait M. de Gournay rappelle les traits qui caractérisent la construction mérovingienne dont nous parlons. Son origine antique, dit-il, se révèle par la confection de sa voûte qui est formée de larges briques sur champ noyées dans du mortier, comme celles qu'on voit dans les Arènes de Nîmes. Dans la structure de l'oratoire de Saint-Laurent, on constate aussi l'emploi de grandes briques insérées de distance en distance dans les claveaux de la voûte et dans les cintres qui surmontent les portes et les absidioles, preuves certaines que les méthodes anciennes n'avaient rien perdu de leur vigueur. Il est évident aussi par là que les prêtres qui se sont installés en cet endroit ont utilisé des constructions antérieures, ils en avaient besoin pour le dépôt des vases et des ornements sacrés, ils avaient tout intérêt à conserver les murs qui s'accommodaient au service de l'église.

L'antiquité des inhumations pratiquées autour du monument n'est pas moins clairement démontrée.

En faisant des tranchées au sud pour assécher le monument qui se trouvait plein de terre en 1848, et qui avait souffert des atteintes de l'humidité, on découvrit des auges de sarcophages en tuf, superposées sur trois rangs, et fermées de couvercles cimentés. Ces sépultures chrétiennes avaient été déposées non pas dans un terrain vierge, mais sur les ruines d'un établissement romain dont l'existence s'accusait par des débris de poterie, des vases, des tuiles, des morceaux de verre en forme de tubes et de siphons.

Il faut considérer tous ces détails avant de chercher la date approximative de ce curieux monument, ils attestent que l'établissement de Saint-Laurent de Grenoble a recueilli la succession du Paganisme à son déclin. Dans l'examen de ses éléments décoratifs, M. Reymond a parfaitement fait ressortir aussi sa parenté avec les monuments des catacombes et les représentations symboliques employées par les premiers chrétiens de Rome. Les feuillages, les palmes, les pampres, les agneaux, les oiseaux affrontés et la croix sont des figurations chères aux sculpteurs qui travaillaient à l'ornementation des sarcophages et des églises du début de la période mérovingienne. Si les documents écrits se taisent sur l'époque de la construction, il y a là de

1. On peut le voir à l'abbaye de Montmajour près d'Arles. Il est adossé à une nef creusée dans le roc. Revoil en a donné un dessin dans son *Architecture romane dans le Midi de la France.* J'en ai parlé à propos des monuments d'Arles. (*Revue de l'Art chrétien*, 1907, 1re livraison.)

2. Rapport de M. de Gournay. *Bull. monum.*, 2e série, t. X, 1854, pp. 200-212.

quoi suppléer à leur silence. Entre ceux qui la datent du VIe siècle et ceux qui la rajeunissent jusqu'au VIIIe siècle, il n'y a pas d'hésitation possible : les premiers sont plus près de la vérité que les seconds.

Son vocable ne s'opposera pas à cette conclusion, car on sait que le culte de saint Laurent est fort ancien ; à Rome il est du Ve siècle, à Florence du IVe, à Constantinople du Ve. Suivant M. de Gournay, le vocable de Saint-Laurent ne serait pas le premier, il aurait été précédé par un autre, celui de saint Oyend, abbé de Condat. Il est possible que le fait soit exact, mais là encore nous sommes en face d'un personnage du VIe siècle ; il n'y a donc pas de raison pour que nous rajeunissions un édifice qui porte des caractères de haute antiquité.

En terminant, j'émettrai le vœu que l'Académie Delphinale prenne en main ce problème, qu'elle mette fin aux incertitudes en faisant dégager les bases de la première enceinte, de celle qui doit être bâtie à la mode romaine avec des chaînes de briques, et qu'elle établisse un parallèle avec la maçonnerie employée à l'époque romane. Il lui appartient de faire tomber les voiles en montrant à tous les yeux que les murs les plus anciens n'étaient pas faits pour supporter un étage supérieur.

Léon Maître.



Les Anges [1].

III. L'ATTITUDE ET LE VÊTEMENT.

Les anges, étant des personnages subalternes, sont souvent représentés dans les tableaux, de taille plus petite que les figures principales, surtout en Italie. Donatello a créé une race de pygmées angéliques.



Fig. 19. — Baptême de Notre-Seigneur Jésus-Christ.
(Vignette de l'Imprimerie liturgique St-Jean l'Évangéliste.)

L'ange étant un ministre du Seigneur, les anciens artistes chrétiens lui ont donné le costume ecclésiastique : le surplis, la chape, l'aube, l'amict, l'étole, surtout dans certaines fonctions ; il figure en diacre au Baptême du Sauveur (*fig. 17 et 19*), parfois avec la chape comme dans le tableau de Gérard David du musée de Bruges ([2]) et dans celui des frères Van Eyck (Adoration de l'Agneau) à Gand ([1]), il porte le surplis et l'étole dans l'Annonciation (*fig. 20*). Nous avons reproduit (*fig. 14*) un fragment de



Fig. 20. — Annonciation.
(Vignette de l'Imprimerie liturgique St-Jean l'Évangéliste.

peinture murale autrefois découvert à la cathédrale de Tournai et représentant la Jérusalem céleste. Les archanges Michel et Gabriel y figurent à la tête de la milice

1. Voir l'article précédent, p. 165.
2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, supplément. — Le même costume est porté par les anges du triptyque.

1. V. Mendelsohn, *ouvr. cité*, p. 45.

céleste, vêtus de riches dalmatiques et portant les attributs indiqués plus haut ; ils tiennent un globe et portent une bannière. Les anges magnifiques qui figurent la hiérarchie céleste aux voûtes de la



Fig. 21. — Le chœur des Anges. — Polyptyque d'Isenheim.

Mortarana de Palerme sont vêtus en ecclésiastiques; c'est l'usage en Italie et dans le Nord jusqu'à la Renaissance, tandis qu'en Italie on en revient, après le XIIIe siècle, au costume antique idéalisé.

Les anges sont exceptionnellement figu-



Fig. 22. — Vignette de la *Biblia Sacra* (édition de la Soc. St-Jean l'Évangéliste.

rés en guerriers, comme faisant partie de la milice du Seigneur, surtout à partir du le Jugement dernier. Mais ce n'est que saint Michel qui se présente ordinairement







Fig. 23. Tapisseries de la cathédrale d'Angers. Fig. 24.

XVe siècle, aux Pays-Bas. On voit en Italie des anges en costume militaire dans équipé et armé, comme le vainqueur de Lucifer.



IV. LES FONCTIONS.

Les anges forment la milice céleste et la suite de la Majesté divine ; ils sont aussi les messagers du Seigneur, chargés de services divers.

Comme membres de la cœur céleste, c'est surtout à la Vierge Marie et à son Fils



Fig. 25. — Couronnement de la Sainte Vierge, par Ambrogio BERGOGNONE.



Fig 26. — Bas-relief du monument de l'archevêque Ricciardi à la cathédrale de Pistoia (cliché extrait de l'ouvrage de Mr Mendelsohn.)

enfant qu'ils font cortège. Ils se tiennent à leurs côtés en contemplation, en prière ils répandent des fleurs, ils offrent des fruits (v. *fig. 8*, livraison précédente), ils chantent, ils jouent de la musique (*fig. 8, 11, 25 et 27*), comme on le voit dans le beau chœur des anges d'un volet du polyptique d'Isenheim que nous reproduisons (*fig. 21*). Ils forment la cour de la Reine du ciel, comme dans le couronnement de Marie par Raphaël (*fig. 6*), dans le tableau de Barth. Caporali figurant la madone et l'Enfant Jésus (*fig. 10*), etc.

Luca della Robbia a représenté dans une de ses œuvres les plus gracieuses, aux côtés de Marie portant l'Enfant Jésus, deux beaux anges présentant dans des vases des bouquets de roses et de lys (*fig. 35*).

Souvent, derrière le trône de la Vierge



Fig. 27. — Les anges musiciens de la châsse de sainte Ursule à Bruges.

Marie, des anges soutiennent un courtine ou drap d'honneur, comme on le voit plus loin (*fig. 30*) et ci-devant (*fig. 26*) dans un bas-relief de la cathédrale de Pistoia.

Ailleurs, ils déploient des phylactères (*fig. 5 et 6*); ils portent des emblèmes et des armoiries. Ils soutiennent le nimbe de Marie, à la superbe statue de la cathédrale de Reims, que nous reproduisons en partie d'après un cliché qu'a bien voulu nous prêter l'éditeur, M. Behrs (*fig. 36*). Ils soulèvent Marie montant au ciel (voir la belle Assomption d'Orcagna à Florence, Pl. II), et celle du chœur de la cathédrale de Paris, en bas-relief (*fig. 42 et la fig. 41*), ils posent la couronne sur sa tête, quand elle a pris place sur le trône céleste. Ils soutiennent, comme des pages font à une reine, le bord de son manteau (*fig. 40*).

A l'égard du Christ, ils sont adorateurs et serviteurs, thuriféraires et céroféraires (*fig. 29 et 39*). Ils annoncent sa naissance aux bergers, ils entourent sa crèche. (Voir les innombrables adorations des anges à l'étable de Bethléem, et les adorations



Fig. 28. — La Sainte Famille.

des Bergers et des Mages). Ils jouent ou travaillent avec lui dans son enfance (*fig. 28*); plus tard ils adorent sa majesté, soutiennent la gloire de lumière (*fig. 32 et 34*) et agitent des encensoirs.

Ils tiennent sa robe quand il est baptisé dans le Jourdain (*fig. 9, 17 et 41*)); ils portent les instruments de la Passion dans les

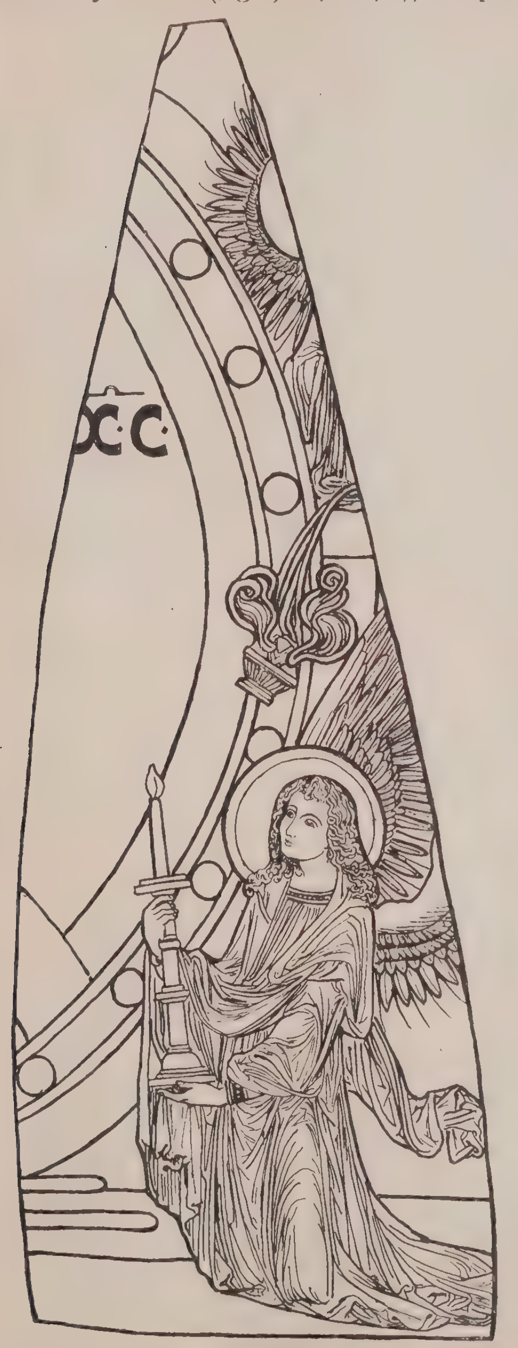


Fig. 29. — Ange thuriféraire.

figurations du Christ souffrant. On voyait très généralement au XVe siècle, l'autel entouré de courtines, qui étaient portées par des montants couronnés d'anges porteurs de ces instruments. Un ange présente



Fig. 30 — Madone d'Holbein le Vieux.
(Extrait de l'ouvrage de Me Mendelsohn).

le calice au Mont des Oliviers (*fig. 31*); un ange, au Calvaire, reçoit le sang qui découle de la croix; d'autres pleurent la mort du Sauveur, gardent son tombeau, ou l'escortent au ciel après sa résurrection. Ils che-



Fig. 31. — Jésus au Jardin des Oliviers.
(Vignette de l'Imprimerie liturgique St-Jean l'Évangéliste.)

vauchent autour de lui, dans le *Triomphe du Christ*, figuré au XIIe siècle dans la voûte de la crypte de la cathédrale d'Auxerre (*fig. 33*).



Fig. 32. — Manuscrit italien à la Bibliothèque Nationale.



Fig. 33. — Triomphe du Christ, fresque à la crypte de la cathédrale d'Auxerre.

Ils enlèvent au ciel les âmes des saints après leur mort, sonnent la trompette du



Fig. 34. — Anges soutenant la gloire autour du Juge suprême, peinture à la cathédrale de Bonn



Fig. 35. — **La Vierge et l'Enfant**, par Luca Della Robbia, au musée de Florence.

Jugement (*fig. 46*) et introduisent les élus dans le ciel. Sur les tombeaux on les voit

enlever les âmes pour les porter dans le sein d'Abraham.

Dans les figurations relatives à l'ancien Testament des Anges sont abondammant



Fig. 36. — Statue de la Vierge à la cathédrale de Reims (cliché extrait de l'ouvrage de Mr Mendelsohn).

employés par les artistes pour rendre saisissable l'intervention divine. C'est ainsi



Fig. 37. — Le Saint Sacrement.
(Vignette de la Société Saint-Jean l'Évangéliste).



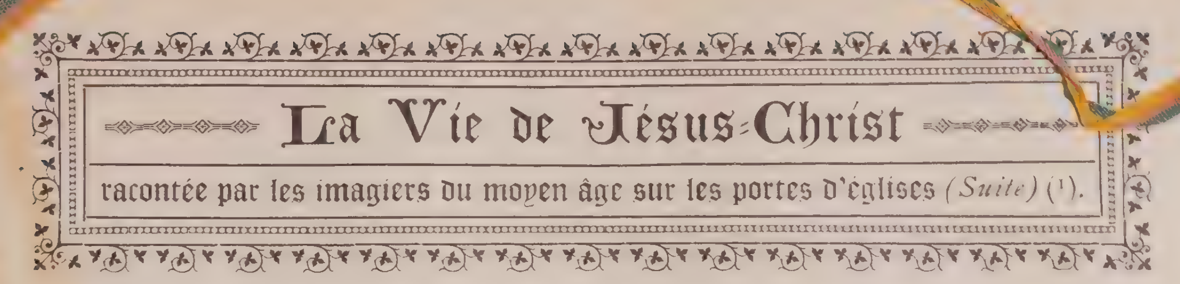
Fig. 38. — L'Assomption.
(Vignette de la Société St-Jean l'Évangéliste.)

qu'on figure (*fig. 22*), l'ange approchant le charbon ardent des lèvres d'Isaïe.

Dans l'orfévrerie religieuse, on les emploie à porter des reliquaires (*fig. 16*).

Leurs fonctions sont du reste parfaitement ordonnées et réglées, ainsi que nous allons le voir.

(A suivre). L. Cloquet.



La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(Suite)* (1).

III. *Le Soleil et la Lune.* — Le soleil et la lune, qui tour à tour assistent à tous les actes de notre vie, et qui sont, en même temps une des plus admirables manifestations de la toute-puissance divine, devaient être choisis, dès les premiers siècles (2) comme témoins solennels du grand drame du Calvaire ; ils pouvaient en outre être considérés, conformément à un texte de S. Augustin, comme des images de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi : celle-là éclairant le monde en l'absence de celle-ci, mais perdant en sa présence toute sa splendeur, ainsi que la lune en face du soleil (3); — enfin, selon une dernière interprétation, peut-être trop subtile, les deux astres représenteraient les deux natures de Jésus-Christ.

On ne doit donc pas s'étonner que, du moins jusqu'à la fin du XIIe siècle, les manuscrits, les orfévreries, les sculptures de tout genre nous aient montré généralement le soleil et la lune aux côtés de la croix, soit dans les crucifixions, soit plus rarement dans les dépositions de croix (4). A partir de cette époque, leur présence à ces grandes scènes fut moins fréquente, et cependant les imagiers qui commençaient alors de placer aux portes d'églises les Jugements derniers, y faisaient presque toujours assister les deux astres : on peut même se demander, si ce n'est pas précisément pour éviter une répétition fastidieuse, qu'ils ont cessé de représenter ces mêmes figures dans les crucifixions (1). — Sans doute, au XIVe siècle, on voit encore, sur les façades de Ratisbonne et de Saint-Laurent de Nuremberg, le soleil et la lune, mais, dans ce dernier exemple du moins ils sont placés aux côtés de la rosace, fort loin des sculptures de la porte, de sorte qu'on ne sait s'ils doivent être rattachés à la Crucifixion ou au Jugement, représentés côte à côte sur le tympan.

Quand les deux astres sont figurés (2), leurs places sont immuables : le soleil à la droite du Christ, la lune à sa gauche, tous deux au-dessus des bras horizontaux de la croix (3) : nous ne connaissons à cette règle qu'une dérogation, sur un ivoire carolingien du musée de Cluny où, faute d'emplacement, l'artiste à fixé bizarrement chaque astre à l'extrémité même d'un bras de la croix.

Par contre, le mode de représentation est assez varié : sur la plupart des fresques

1. Voir les précédents articles, 1905, pp. 217, 299, 363; 1906, pp. 32, 181, 302, 379; 1907, pp. 17, 156.

2. Fresques de Saint-Valentin (VIIe siècle) et de Santa Maria Antiqua (VIIIe siècle) à Rome, etc.

3. Cette interprétation semble inadmissible dans les nombreuses compositions où l'Église et la Synagogue sont elles-mêmes figurées à côté des deux astres.

4. Par exemple à Saint-Hilaire de Foussais, et peut-être aussi à la porte des Morts de Saint-Pons : il ne subsiste précisément des sculptures de ce tympan que les deux astres, mais le sujet semble avoir été une Déposition plutôt qu'une Crucifixion, qui eût fait double emploi avec celle figurée sur la porte voisine. Ce bas-relief est curieusement signé : « Sol Gillo me fecit » lit-on sur la bordure.

1. C'est une simple hypothèse ; on remarquera toutefois que sur les manuscrits, et en général dans les œuvres où le tableau de la Crucifixion n'était pas exposé à être rapproché de celui du Jugement, la présence des deux astres s'est maintenue beaucoup plus longtemps que dans la sculpture monumentale.

2. Chez les Byzantins, ils le sont presque toujours ; l'ivoire du paliotto de Salerne constitue une exception.

3. Sur le chandelier de Gaëte (XIIIe siècle), où la croix affecte la forme d'un Y, les deux astres sont exceptionnellement superposés entre les bras de la croix.

antiques et sur quelques monuments romans ou gothiques de la première période, le soleil et la lune sont reproduits au naturel, c'est-à-dire l'un par un globe rayonnant, l'autre par un disque [1] ou un croissant [2]. Au XII[e] siècle on a souvent placé ce globe et ce croissant entre les mains de deux anges [3], auxquels la tradition a donné les noms de Michel et de Gabriel. Mais d'autres fois, ce sont les astres eux-mêmes qui sont personnifiés [4] : ainsi, dès 1178, Antellami, semblant inspiré sur ce point par quelque bas-relief de l'antiquité païenne, nous montre, sur l'ambon de Parme, de part et d'autre de la croix, deux têtes encadrées en des médaillons auprès desquels il écrit les mots : sol, luna. Cependant la plupart des imagiers qui ont suivi cette tradition ont eu soin de caractériser les têtes ou bustes représentant les deux astres : à Foussais (XII[e] siècle) ces bustes sont chacun couronné d'un nimbe, uni pour la lune, rayonnant pour le soleil ; à Saint-Pons, l'astre du jour est une sorte d'ange, aux bras élevés en l'air, au front couronné de flammes ; celui de la nuit, une femme portant un croissant dans ses cheveux [5]. Plus anciennement sur les vantaux de San Zéno de Vérone *(fig. 70)* le fondeur du XI[e] siècle avait imaginé une disposition singulière : deux anges volant, dont l'un s'appuie des deux mains sur le large croissant horizontal de la lune, et l'autre se place en quelque sorte au milieu du soleil, dont sa tête forme le moyeu entouré de rayons. — Mais la disposition la plus habituelle, qu'on rencontre sur un grand nombre de manuscrits, consiste à placer l'image des deux astres sur la tête de deux personnages, figurés en buste [1]. Enfin au XV[e] siècle et au début de la Renaissance, on trouve quelquefois, comme à la façade de Saint-Laurent de Nuremberg, des têtes humaines, taillées en forme de croissant ou d'étoile, et qui sont, toute révérence gardée, le véritable prototype de nos modernes caricatures astronomiques [2].

Deux autres figures allégoriques, qui présentent quelque analogie avec le soleil et la lune, se rencontrent encore, mais bien plus rarement dans la scène de la Crucifixion, sur les ivoires des X[e] et XI[e] siècles : la Terre, sous les traits d'une femme aux bras chargés de plantes, et la Mer, assise souvent sur une sorte de dauphin : les deux personnages sont placés au pied, ou plutôt, au-dessous de la croix, le premier à gauche et le second à droite [3] du Christ.

IV. *L'Ancienne et la Nouvelle Loi.* — Ces deux figures, qu'on peut appeler aussi Synagogue et Église, se rencontrent, opposées l'une à l'autre, sur un très grand nombre de portails, soit dans le nord de la France, soit en Italie, soit dans les pays, comme l'Allemagne ou l'Espagne, où les Juifs formaient des communautés nom-

1. Terlizzi *(fig. 50)* ; chandelier de Gaëte ; reliquaire de Pépin, à Conques ; triptyque byzantin du Cabinet des Médailles, bas-relief d'Externstein (où les astres portent des voiles), etc.

2. Monopoli.

3. Disposition très commune sur les plaques d'ivoire.

4. Cathédrale de Ratisbonne (XIV[e] siècle).

5. A peu près de même, dans la déposition de croix du cloître de S. Domingo de Silos (XII[e] siècle) et sur beaucoup de plaques d'ivoire byzantines (plaques du musée de Metz, X[e] siècle, — de la Bibl. nat., n. 9453, etc.)

1. Évangiles de François II, où ces deux figures sont en outre circonscrites en des disques ; diptyque de Tournai, etc.

2. Les imagiers espagnols ont abusé des deux astres, en les faisant figurer fréquemment dans des scènes où leur présence n'est aucunement justifiée : ainsi, sur le bas-relief incrusté dans la Puerta del Sol, de Tolède, le soleil et la lune assistent à la remise de la tunique miraculeuse donnée par la Vierge à S. Ildefonse ; sur le tympan de San Esteban de Burgos, dans la scène du martyre de S. Étienne, etc.

3. Voir notamment le plat d'ivoire du mss. 9383 de la Bibl. nat., la plaque du X[e] siècle du musée de Metz, etc.

breuses et où il semblait par suite nécessaire de rappeler aux fidèles la déchéance et l'erreur de leur doctrine [1] : ces représentations, fréquentes au XIIe et encore au XIIIe siècle, ne se trouvent plus au XIVe que par exception, et seulement, semble-t-il, sur les bords du Rhin [2].

Pour mieux marquer leur opposition, on les a parfois montrées, non plus isolées, mais réunies aux côtés du Crucifié, qui a, en effet, par sa mort, détrôné l'Ancienne Loi et instauré la Nouvelle. Les ivoiriers byzantins et leurs imitateurs allemands ont souvent [1] montré au pied de la croix l'Église

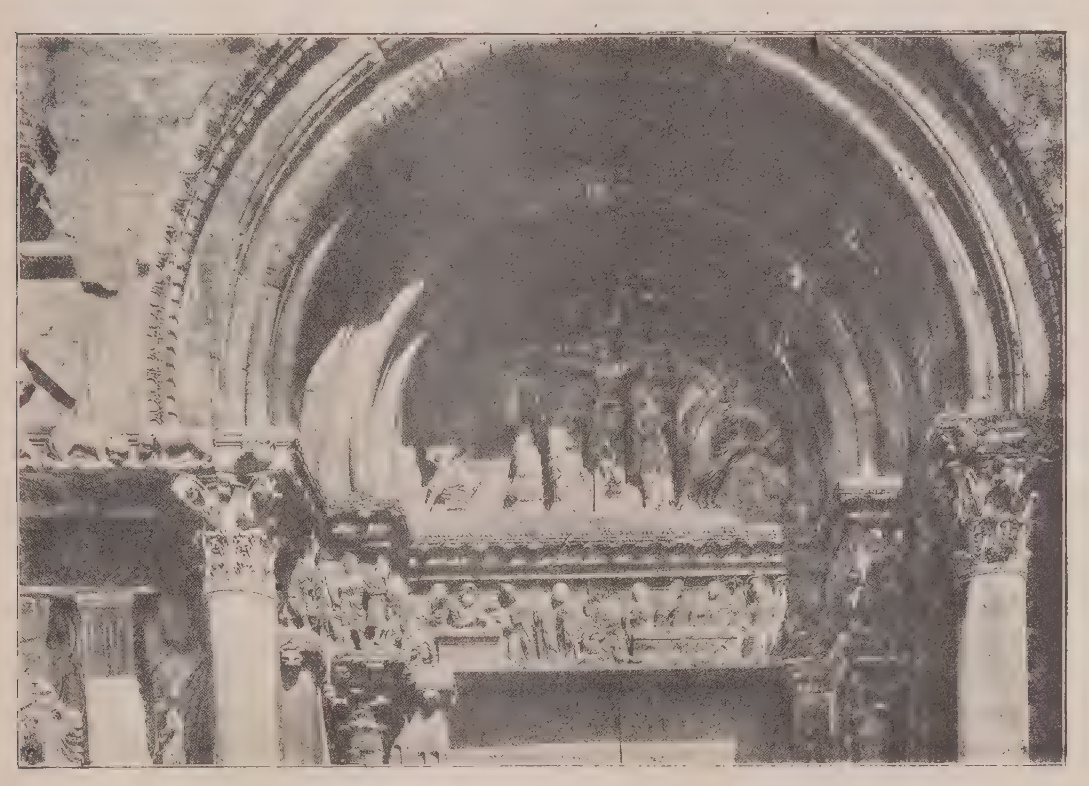


Fig. 71. — Détail de la porte gauche de la façade de Saint-Gilles. *Tympan :* Crucifixion.
Linteau : les Saintes Femmes achètent des aromates et arrivent au sépulcre.

recueillant dans un vase, ou plus rarement dans un calice, le sang qui jaillit du côté du Sauveur ; la Synagogue, placée en face d'elle, n'a pour attribut qu'un petit étendard dont la signification reste douteuse. Mais, dès la période romane, les imagiers, décorateurs de portails, ont transformé ce type : au tympan de Saint-Gilles *(fig. 71)* la Nouvelle Loi se tient debout à la droite du Crucifié, triomphante et sans doute couronnée [2] ; en face, l'Ancienne

1. Paris (statues refaites), Reims, Bordeaux (Saint-Seurin) ; Trèves, Bamberg, Strasbourg, Fribourg-en-Brisgau, Worms (Allemagne) ; Léon (Espagne) ; Rochester (Angleterre), où d'après le moulage du musée de South-Kensington, l'Église serait remplacée par un évêque à forte moustache, etc. — De même, sur quelques cuves baptismales (notamment à Southorp (Angleterre, XIIIe siècle).

2. Les statues de Fribourg-en-Brisgau et de Worms sont du XIVe siècle.

1. Voir notamment le n° 9453 de la Bibl. nat., la plaque du Xe siècle du musée de Metz, etc.

2. La tête est brisée.

Loi est renversée par un ange ; auprès d'elle s'effondre un singulier objet à triple étage, qui ne peut guère être une couronne et qu'on prendrait volontiers pour la tour d'un temple fantaisiste. A Pise, les deux grands artistes Nicolo et Giovanni Pisano, sur les ambons sculptés par eux pour le baptistère (vers 1260), et pour la cathédrale (vers 1310), ont légèrement modifié cette donnée, mais d'une façon peu heureuse : dans leurs Crucifixions, ils nous montrent un ange amenant dans les airs, à la droite du Christ, une douce figure de jeune fille, tenant un calice, qui rappelle de loin l'idée des imagiers byzantins, et un étendard : à l'opposé, un autre ange volant repousse, non sans le bousculer un peu, un Juif barbu qui apportait sur ses épaules le bélier des anciens sacrifices : type de la Synagogue que nous n'avons retrouvé sur aucune autre

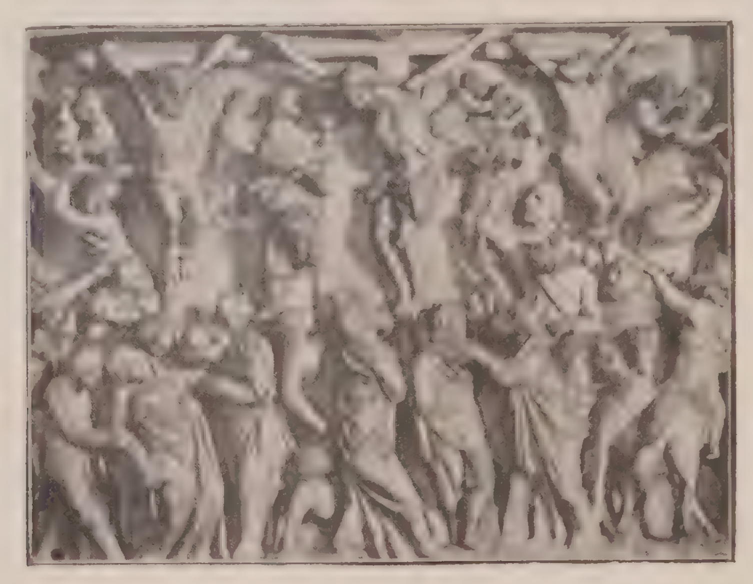


Fig. 72. — Détail de l'ambon de la cathédrale de Pise, par Giovanni PISANO. La Crucifixion.

œuvre du moyen âge *(fig. 72)*. L'artiste de Strasbourg *(fig. 57)* (1) a mieux disposé ses personnages : la Loi Nouvelle est debout, couronne en tête, auprès de la Vierge (2) : elle porte un étendard surmonté d'une croix de résurrection et un calice où elle recueille le sang qui s'échappe du côté droit de Jésus : symbolisme touchant, qui exprime bien la source intarissable d'amour divin où l'Église s'abreuve et abreuve les chrétiens ; en face, derrière saint Jean, l'Ancienne Loi, sur les yeux de qui s'enroule un serpent, laisse tomber avec accablement son sceptre et ses tables brisées : c'est là, d'ailleurs, la représentation traditionnelle de la Synagogue.

On remarquera que la présence de ces deux figures symboliques aux côtés du Crucifié ne se rencontre sur les portes d'églises en dehors de l'Italie, qu'en Provence et en Allemagne : nouvel indice de l'influence, tant de fois constatée, que l'art lombard a exercée au moyen âge sur ces deux pays.

1. Tympan de la porte occidentale ; les deux figures, isolées, se retrouvent à la façade méridionale.

2. L'Eglise est toujours à la droite, et la Synagogue à la gauche du Christ.

Enfin les ivoires [1], les vitraux et les manuscrits ont multiplié ce thème iconographique, non sans y apporter parfois de curieuses variantes : ainsi une miniature de « l'Hortus deliciarum », si malheureusement détruit en 1870 [2], montrait les deux figures à cheval : la Loi Nouvelle, assise sur cet « Animal Ecclesiæ » que l'on retrouve en sculpture au portail de Worms et qui, synthétisant les Evangiles, a les quatre pieds et les quatre têtes des divers animaux du Tétramorphe ; comme sur le tympan de Strasbourg, elle recueillait dans un calice le sang du Sauveur ; — la Synagogue chevauchait une ânesse renversée à terre ; elle tenait sur sa poitrine les tables portant ces mots : « Et ego nesciebam » et le bouc, symbole impur des péchés d'Israël [3].

Signalons que ces représentations allégoriques (Soleil et Lune, Église et Synagogue, etc. ne se rencontrent presque jamais sur les retables : la plupart, en effet, ont été sculptés aux XIVe et XVe siècles, c'est-à-dire à une époque où le thème symbolique de la Crucifixion cédait la place au thème historique.

V. *Les Anges.* — Nous ne comptons pas les Anges parmi les personnages historiques de la Crucifixion, parce que l'Évangile ne fait aucune mention de leur présence sur le Calvaire. Il semble cependant naturel que, dans ce solennel instant où Dieu s'immole pour l'homme, ces esprits célestes, intermédiaires habituels entre le Créateur et la créature, prennent part à l'action : ainsi l'a pensé la foi des anciens imagiers. Dans leurs œuvres, nous voyons les Anges remplir autour du Divin Crucifié les fonctions les plus diverses : tantôt, volant dans les airs, ils expriment en joignant les mains ou en les élevant [1] leur douleur et leur piété, ou balancent des encensoirs [2] comme pour sanctifier encore le Sacrifice sacro-saint, tantôt debout ou agenouillés sur les nuées, au-dessous des bras de la Croix, ils recueillent dans les calices le sang qui coule des mains [3] et des pieds [4] transpercés de Jésus. Parfois, comme nous l'avons vu, plusieurs s'emploient à amener ou au contraire à chasser les figures symboliques de l'Église et de la Synagogue ; d'autres enfin recueillent l'âme

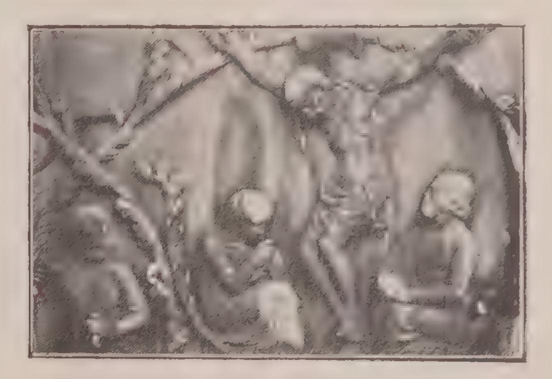


Fig 73. — Détail de la façade d'Orviéto. Jésus en croix

du larron repentant. — Sur la curieuse croix de pierre de Monasterboice (Irlande, commencement du Xe siècle), un bas-relief grossier donne aux anges une attitude que nous n'avons retrouvée nulle part ailleurs : volant de part et d'autre au-dessus de la croix, ils soutiennent pieusement la tête de Jésus expirant.

On remarquera qu'à partir du XVe siècle, dans la sculpture tout au moins [5], les ar-

1. Ivoires des évangéliaires de Bamberg, de Munich, de la Bibl. nat. de Paris (deux types), etc.

2. A. Strasbourg.

3. Voir la description et la gravure dans les *Eléments d'Iconographie chrétienne*, par Mr L. Cloquet.

1. Paliotto de Salerne, et presque toutes les œuvres byzantines ; tympans de Thann, de Burgos, etc.

2. Chapiteau de l'ancien cloître de Saint-Pons.

3. Ulm, Thann.

4. Calvaire de Plougastel, bas-relief du musée de Douai, fragment de la collection de Mr le comte de Reiset.

5. Dans les œuvres sculptées en ronde bosse surtout, c'était un problème difficile que de suspendre en l'air

tistes qui ont représenté la Crucifixion, ont donné, dans leurs compositions, moins de place aux anges, et plus aux hommes : sur les retables notamment, où s'agite souvent une foule de personnages, les esprits célestes n'apparaissent qu'exceptionnellement : sous le ciseau de ces sculpteurs, le drame du Golgotha devient moins symbolique (nous ne disons pas moins religieux) et plus humain.

VI. *La Vierge et S. Jean.* — De toutes les figures historiques qui se pressent au pied de la croix, Marie et le Disciple bien-aimé ont naturellement, de tout temps, occupé la première place. — Jusqu'à la seconde moitié du XIII[e] siècle tout au moins, ils sont toujours représentés au moment où Jésus mourant leur dit : « Voici votre Mère, voici votre Fils ! » — Isolés des autres assistants, ils se tiennent debout de part et d'autre de la croix (1), dans des poses désolées : Marie, à droite de Jésus, baissant la tête sous son voile ; Jean, à gauche, tenant un livre (2) et appuyant le menton sur la paume de sa main (3). — Exceptionnellement, sur l'ambon de Parme (XII[e] siècle), Antellami a placé les deux personnages d'un même côté de la croix ; il en est de même à Saint-Pons, sur les vantaux de Bénévent, et aussi sur un tombeau de Pampelune (1) (commenc. XIV[e] siècle) où leur groupe est opposé à celui des soldats (2). — Enfin, sur la façade d'Orviéto, l'artiste, par une fantaisie inexplicable autant qu'inconvenante, nous montre la Vierge et S. Jean tranquillement assis de part et d'autre de la croix où expire Jésus (*fig. 73*).

Dans tous ces exemples, les deux figures que nous examinons ont une attitude purement passive ; mais parfois, surtout à partir de la seconde moitié du XIII[e] siècle, les imagiers les ont mêlés plus activement à la scène. La Vierge, pâmée de douleur, défaille entre les bras de Jean et des Saintes Femmes : à Rouen (tympan de la Calende, vers 1275, *fig. 59*) elle chancelle, soutenue par quatre filles de Jérusalem, et le disciple joint les mains dans un geste de pitié ; à Ulm (*fig. 54*), à Nuremberg (Saint-Laurent, *fig. 6*), il en est à peu près de même ; mais à Reims (voussure), à Thann, S. Jean se mêle au groupe et soutient lui-même dans ses bras la Mère de douleurs (3). — Souvent aussi, à partir du XIV[e] siècle, comme à Fribourg-en-Brisgau (porte intérieure du chœur) et surtout aux approches de la Renaissance, la pâmoison forme une scène à part, voisine de celle du Crucifiement.

Enfin, dans la toute dernière période du moyen-âge, quelques artistes ont cherché, parfois non sans succès, des dispositions nouvelles : c'est ainsi qu'à Rue (*fig. 20*), nous voyons Marie et S. Jean se tenir par

des anges volant autour du Christ : les imagiers bretons l'ont résolu, dans leurs Calvaires, mais de façon gauche et maladroite : à Peneran et à Plougastel ils ont collé un angelot à l'extrémité de chacun des bras de la croix : à Pleyben, à Saint-Thégonnec, ils ont soudé au tronc de la croix les pieds de deux anges dont les corps, décrivant une courbe disgracieuse, viennent aboutir au-dessus des mains du Christ.

1. Cela s'applique non seulement aux bas-reliefs, mais aussi à la plupart des calvaires bretons, où souvent, par une disposition bizarre, les deux personnages sont debout sur les bras mêmes de la croix.

2. Ainsi sur les vantaux de S. Zéno de Vérone ; au tympan de Saint-Père-sous-Vézelay ; sur le tombeau de don Ordoño à Léon, etc.

3. Par exemple, sur le paliotto de Salerne ; sur les tympans de Strasbourg, de Fribourg-en-Brisgau, de Schwäbisch-Gmund, etc.

1. Le tympan de ce tombeau, comme beaucoup d'autres en Espagne, représente non pas la série de la Passion, mais celle de la mort du Christ et des faits postérieurs (descente aux limbes, résurrection, apparition à Madeleine).

2. De même sur le retable d'Hackendover (XIV[e] s.)

3. A partir du XIV[e] siècle, cette scène se retrouve à peu près dans toutes les Crucifixions des retables sculptés : ainsi à Saint-Germain l'Auxerrois, de Paris ; à Ternant ; à Touffreville (*fig. 74*) ; à Lübeck (*fig. 66*), etc.

la main : geste qui exprime d'une façon touchante l'union maternelle et filiale que vient de créer entre eux le Christ mourant.

Quant au personnage de Madeleine, que les sculpteurs et les peintres, depuis la Renaissance, représentent habituellement au pied de la Croix, on ne le rencontre jamais dans les Crucifixions antérieures au XVe siècle, si ce n'est parfois mêlé parmi les autres Saintes Femmes, et sans attributs distincts. Jusqu'à cette époque, les imagiers paraissent avoir craint que le tableau du désespoir personnel de la pécheresse ne divisât l'attention et n'affaiblît l'unité et la solennité de l'ensemble. — Un des plus curieux, en même temps que des plus anciens exemples de cette scène, est celui que nous présente le retable de Lübeck (*fig. 66*), où nous voyons Madeleine, vêtue à la dernière mode du XVe siècle, se séparer des Saintes Femmes et, à demi pâmée de douleur, entourer de ses bras le pied de la croix [1].



Fig. 47. — Retable de Touffreville (Seine-Inférieure). Flagellation, Montée au Calvaire, Crucifixion, Déposition de Croix, Mise au tombeau. (Les figures sont en terre cuite, peinte et dorée).

VII. *Longin, Stéphaton, les soldats, le partage de la robe.* — Dès les premières représentations de la Crucifixion, sur les fresques de Rome ou de Byzance, nous avons vu debout près de la croix, entre Marie et Jean [1], et quelquefois même à leur place [2], les deux soldats, dont l'un, Lon-

1. De même sur beaucoup de retables des XVe et XVIe siècles : ainsi à Géraudot (Aube), à St Léonard de Léau (Belgique) etc.

1. Vantaux d'Hildesheim.

2. Notamment sur un tombeau romain du musée

gin, s'apprête à percer de sa lance le côté du Sauveur, et dont l'autre, Stéphaton ([1]), lui présente l'éponge imbibée de vinaigre et de fiel ([2]) : souvent selon une disposition, dont la miniature du manuscrit de Rabulah (fin VIe siècle) paraît être le plus ancien exemple, celui-ci tient à la main le vase où il vient de tremper l'éponge ([3]) ; plus rarement, comme sur la fresque de Santa Maria Antiqua (Rome, VIIIe siècle), ce vase est posé à terre au pied de la croix.

Un certain nombre d'imagiers ont suivi la tradition de ces anciens modèles ([4]) ; mais quelques-uns, de ces deux personnages n'ont conservé que Longin ([5]) ; encore n'ont-ils pas toujours figuré le centurion au moment même où il transperce le cœur sacré : à Fribourg et à Thann, un officier lui commande, en lui montrant du doigt le Christ, d'accomplir la sacrilège besogne ; plus souvent, à la fin du XVe siècle surtout, c'est à cheval, comme à Ulm ([6]), qu'il s'approche de la croix : cette disposition est de règle sur les retables sculptés de la dernière période du moyen-âge ([7]), sur lesquels on trouve parfois ([8]) un trait particulier : Longin, après avoir transpercé le cœur de Jésus, porte la main à ses yeux : une tradition, en effet, rénovée par les « Mystères », rapporte que le centurion, qui était sur le point de perdre la vue, oignit du sang du Christ ses yeux malades et qu'il fut sur-le-champ guéri : aucune porte d'église, à notre connaissance, ne rappelle, dans ses sculptures, cette tradition ([1]).

D'ailleurs, dans les vastes compositions des XIVe et XVe siècles, les personnages de Longin et de Stéphaton, jusqu'alors isolés ou tout au moins détachés au premier plan, se confondent souvent quelque peu dans la foule anonyme des Juifs à bonnets fantastiques et des soldats porteurs d'armures, de boucliers, d'étendards même, dont la fantaisie des derniers imagiers a peuplé le sommet du Calvaire. Exceptionnellement au XIIIe siècle, nous avions déjà trouvé à la voussure d'Altamura, sur un plan inférieur à celui occupé par la Croix, par Marie et Jean (voir *fig. 49*), cette foule de soldats serrés l'un contre l'autre ; mais c'était une masse inerte et presque dépourvue de signification, à part le geste d'un de ces satellites qui paraît montrer aux autres le Divin Crucifié. A partir du XIVe siècle, au contraire, cette masse s'éveille, chacun des acteurs prend une personnalité, se distingue de ses voisins par son costume ou par sa pose : parmi eux nous remarquons quelquefois ce centurion à l'air pensif qui, contrastant par son attitude avec ses compagnons indifférents ou railleurs, contemple tristement le Christ mourant, et semble dire : « Oui, Celui-là était véritablement le Fils de Dieu ! » Ce dernier trait a été développé de façon fort intéressante

d'Arles ; cet exemple a été imité sur quelques œuvres du XIIe siècle, notamment sur une cuve baptismale de 1149, conservée au musée de Bruxelles.

1. Le nom légendaire de ce dernier a été révélé, selon Didron, par une inscription d'une fresque très ancienne de l'église de Saint-Rémy-la-Varenne (Maine-et-Loire).

2. Parfois, comme sur les vantaux d'Hildesheim (XIe siècle), les deux personnages portant vers Jésus la lance et l'éponge, occupent des positions symétriques de part et d'autre de la croix; de même sur la cuve précitée.

3. De même sur beaucoup d'ivoires carolingiens, notamment sur celui conservé au musée de Bruxelles. (Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1905, p. 41.)

4. Vantaux de Pise, gâble de Reims, ancien jubé de Bourges, tombeau de don Ordono à Léon, tympans de Rouen, de Rue, etc. Les soldats seuls avec Jésus ; chapiteau du cloître de Saint-Pons, cuve précitée, etc.

5. Tympan de Saint-Pons.

6. De même au tympan de Thann.

7. Retables de Touffreville, de Thielen, de Marissel, d'Ambierle, de Saint-Germain l'Auxerrois, Vetheuil, etc.

8. Notamment sur le retable de Marissel (Oise).

1. Nous le retrouvons dès le XIIe siècle, sur la cuve flamande précitée ; sur un bas-relief de pierre (XIVe siècle) du Musée de Douai, peut-être sur le tombeau de Don Ordoño à Léon (*fig. 68*), etc.

par certains artistes espagnols : dans la Déposition de croix qui décore le tympan de la porte Santa Catalina dans le cloître de Burgos *(fig. 75)* c'est un guerrier qui, appuyé sur son bouclier, lève la main pour attester la divinité du Christ ([1]) ; sur la lunette d'un tombeau de la cathédrale vieille de Salamanque, la centurion va même jusqu'à fléchir le genou devant le Crucifié ([2]).

Parmi ces soldats, un groupe mérite de



Fig. 75. — Porte de la chapelle Santa Catalina dans le cloître de Burgos. Déposition de croix. (Ce tympan est entièrement peint).

retenir l'attention : c'est celui des trois mercenaires qui, assis à terre, jouent aux dés la robe sans couture de Jésus. Les Byzantins, dans leurs fresques, négligeaient rarement cet épisode : nous en trouvons un exemple intéressant sur les parois de la nef de Sant Angelo in Formis (Xe siècle) ; on

1. Sur les vantaux de bronze de Pise, dès le XIIe siècle, on trouve, dans la scène de la Crucifixion, ce même soldat, presque avec le même geste, debout à côté de Marie et de Jean ; sur le retable d'Hakendover (Belgique), le centurion montre du doigt à ses compagnons le Crucifié.

2. De même sur un chapiteau de l'ancien cloître de

le rencontre aussi sur beaucoup de leurs ivoires ([1]). Mais aux XII[e] et XIII[e] siècles, si l'on excepte quelques artistes isolés, comme Antellami, qui, en 1178, plaçait cette scène sur l'ambon de Parme au milieu d'une déposition de croix ([2]), les imagiers passèrent sous silence ce trait de l'Évangile ; plus tard seulement, quand, selon une nouvelle formule, ils eurent réuni de nombreux acteurs autour de la Croix, ils durent s'appliquer à diversifier les attitudes et trouvèrent alors dans le sujet du partage de la robe un moyen tout naturel d'animer leur composition et d'en augmenter le pittoresque. Aussi sont-ce les Allemands, toujours à l'affût du détail piquant et anecdotique, qui ont le plus fouillé cet épisode : ils sont même parfois tombés ici dans une trivialité peu convenable à la sainteté du sujet principal : pour eux ([3]) le jeu des soldats ne va pas sans querelle, et voici que l'un d'eux, qui accuse de tricherie son camarade, le saisit par la barbe, tandis que le troisième rit aux éclats de cette dispute inattendue *(fig. 69)*.

Quant aux Juifs qui environnent la Croix, les artistes, jusqu'au XV[e] siècle, les ont toujours représentés à pied ; à partir de cette époque, et particulièrement sur les retables d'Allemagne et de Flandre ([4]), on les voit souvent à cheval, montés sur des palefrois richement harnachés, aux larges guides d'étoffe, et dans un costume d'apparat qui rappellerait ceux de la cour de Charles le Téméraire, n'était la forme pointue des bonnets pseudo-israélites (voir le retable de Thielen) *(fig. 76)*.

VIII. *Les deux larrons.* — Les artistes byzantins, toujours attachés à suivre pas à pas le texte évangélique, ont généralement dans leurs mosaïques et leurs fresques, placé les deux voleurs aux côtés de Jésus sur le Calvaire : ils leur ont même constitué des types individuels à peu près invariables : la bon laron est pour eux presque toujours un vieillard à barbe blanche, le mauvais un jeune homme imberbe. Disons pourtant que cette distinction, habituelle sur les fresques, est plus rare sur les ivoires byzantins ([1]).

En Occident, les ivoires, qui puisaient leurs inspirations aux modèles grecs, et, à la fin du moyen âge, les sculpteurs de retables qui réunissaient sur leurs panneaux de bois une foule de figures, ont souvent de même accordé une place aux larrons dans la scène du Calvaire ; mais aux portes des églises, le Divin Crucifié est presque toujours représenté seul, sans qu'on puisse reconnaître dans ce changement de tradition un principe arrêté, particulier à une époque, à un pays ou à une école : Saint-Pons au XII[e] siècle *(fig. 77)* dans la simplicité de son tympan roman, Ulm et Thann ([2]), au XV[e] siècle, dans la complication de leurs bas-reliefs, composés comme des sculptures de retables, montrent également les deux larrons, alors que sur tous les monuments voisins et à peu près contem-

Saint-Pons, conservé au musée de Toulouse, les deux soldats sont agenouillés de chaque côté de la Croix, tandis qu'en l'air deux anges encensent la Divine Victime.

1. Paliotto de Salerne, plaque du XI[e] siècle de la collection Spitzer, etc.

2. Cette déposition est d'ailleurs, quant aux accessoires, composée à peu près comme une Crucifixion : on y voit le Soleil et la Lune, l'Église et la Synagogue, etc.

3. Portail de Thann (comn. XIV[e] siècle), retable de Lubeck *(fig. 66)* ; de même sur les retables de Touffreville (Seine-inférieure), de Lhuitre et de Geraudot (Aube). De même sur presque tous les tableaux du XV[e] siècle, notamment dans l'école flamande.

4. De même sur ceux de Touffreville, de Blignicourt (Aube), de Saint-Germain l'Auxerrois, de Marissel (Oise), etc.

1. Cette caractéristique se retrouve sur quelques œuvres italiennes du moyen âge, notamment sur l'ambon de Pise, sculpté par Giovanni Pisano au début du XIV[e] siècle *(fig. 72)*.

2. Nous avons signalé ailleurs (*Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 397), combien l'iconographie de Thann présentait de points communs avec celle d'Ulm.

porains, qui pourtant étalent parfois au tympan de leurs portails des champs encore plus vastes et plus propices à la réunion de nombreux personnages, ce détail est supprimé.

Les trois portes d'église que nous venons de citer sont, à travers tout le moyen âge, à peu près les seules qui nous aient légué des exemples du sujet que nous traitons : devant une telle pénurie, il est difficile d'affirmer des règles générales d'iconographie; on peut cependant dégager quelques prin-

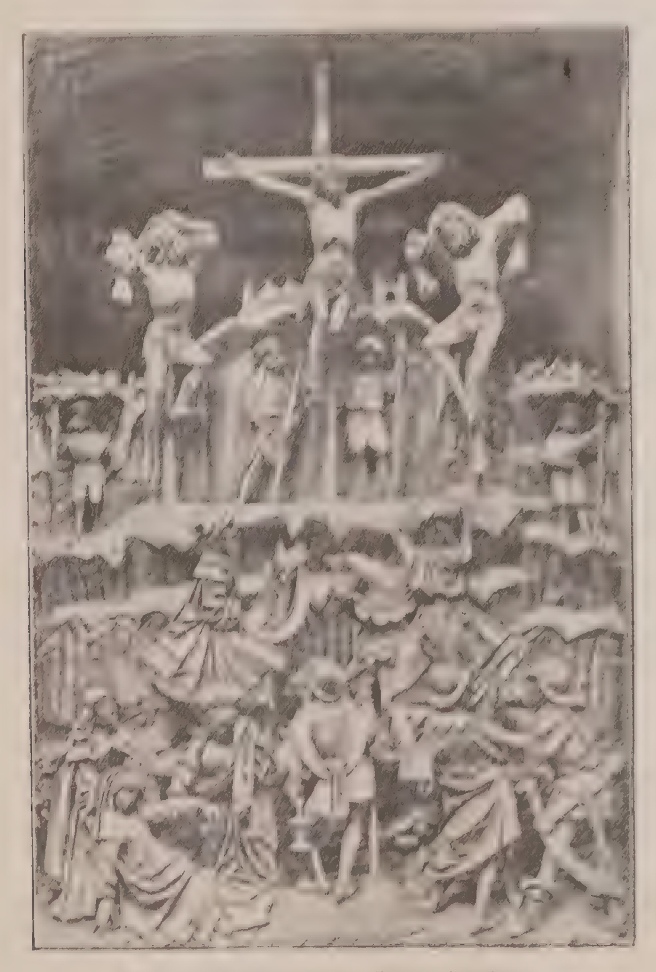


Fig. 76. Détail du retable de Thielen. Crucifixion.

cipes, en s'aidant des autres monuments (ivoires, vitraux, retables, etc.) très nombreux que nous a laissés la période médiévale.

Tout d'abord remarquons le soin qu'apportent les imagiers à établir une différence d'attitude et de dignité entre le Christ et ses compagnons de supplice. Sur le célèbre chandelier de Saint-Paul-hors-les-Murs, à Rome (œuvre de Vassaletto XIIIe siècle), cette préoccupation se traduit par l'inégalité de taille des personnages : Jésus occupe toute la hauteur de la scène *(fig. 78)*; les larrons sont de moitié plus petits, et le

sommet de leurs croix atteint à peine les bras de celle du Christ, sous lesquels elles s'abritent. — Sur le tympan de Saint-Pons (*fig. 77*) la différence de taille entre les personnages est moins accentuée [1] : le sculpteur a varié les costumes et surtout le mode de supplice : Jésus, autant que les mutilations de la pierre permettent de le reconnaître, semble avoir le torse nu et porter seulement une courte robe tombant de la ceinture jusqu'aux genoux ; il a les mains clouées au bois — les larrons, au contraire, sont entièrement emmaillotés dans un singulier vêtement formé de bandes régulières, qui présente vaguement l'aspect d'un appareil de momie ou d'une



Fig. 77. — Tympan de l'ancienne porte de l'église de Saint-Pons (Hérault). Crucifixion.

carapace ; leurs poignets passent à travers des ouvertures circulaires pratiquées dans les bras des croix : mode de suspension invraisemblable, dont la recherche même indique nettement la préoccupation de l'artiste de graduer la dignité des attitudes.

Souvent les ivoiriers, les orfèvres, les imagiers ont atteint le même but par un procédé plus rationnel : ainsi, quand la Croix du Sauveur est ornée d'un filet, ou pattée, ou fleuronnée à ses extrémités (surtout sur les ivoires de type byzantin [1]), celles des larrons sont tout unies : exceptionnellement, sur la plaque d'ivoire d'Essen, la croix du

1. Elle semble même n'être pas préméditée et résulter simplement du plus ou moins d'emplacement laissé à l'imagier par la forme semi-circulaire du tympan.

1. Notamment sur la plaque de reliure de l'évangéliaire d'Augsbourg, sur une autre d'Essen (X^e ou XIe siècle, publiée dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1905, page 41).

bon larron est bordée d'un filet, comme celle de Jésus. — Mais le procédé le plus usité a consisté à montrer, à côté du Christ, dont les mains et les pieds sont transpercés par les clous, les voleurs simplement suspendus par les épaules à l'instrument de leur supplice, dont les bras leur passent sous les aisselles : les tympans d'Ulm et de Thann, presque tous les ivoires depuis le XIe (1) jusqu'au XVIe siècle, les retables de la fin du moyen âge (2) nous les montrent ainsi (3). Parfois même le larron impénitent est figuré dans une pose ridicule, tournant le dos au spectateur (4). Enfin il s'est trouvé quelques artistes qui, traduisant le texte évangélique avec une liberté vraiment excessive, ont suspendu les deux misérables non à des croix, mais à des branches d'arbres fourchus ; ce détail se rencontre sur une curieuse plaque d'évangéliaire de la Bibliothèque nationale de Pariset sur le monument de Schreyer, sculpté en 1492 par Adam Krafft à l'extérieur de l'église Saint Sébald de Nuremberg.

D'autres imagiers, notamment sur les retables (5), ont donné au Christ la croix en bois équarri et aux larrons celles en bois naturel: ce parti a l'inconvénient de rappeler à contre-sens l'« arbor crucis » qui devrait être réservé au Sauveur seul. — Enfin sur le calvaire breton de Lampaul-Guimilian, les croix des larrons sont en forme de « Tau ». On le voit, la préoccupation, quoique se traduisant par des moyens variés, reste toujours la même : laisser au supplice des larrons le moins de ressemblance possible avec celui de Jésus (1).

1. Notamment plusieurs ivoires rhénans du XIe siècle, au British Museum.

2. Retables de Thielen (*fig. 76*), de Ternant, de Marissel, d'Ambierle, de St-Léonard de Léau, de Vétheuil, fragment conservé au musée de Douai, etc.

3. Sur quelques calvaires bretons (Guéhenno, la Martyre, etc.) les larrons ont les jambes écartées de part et d'autre du pied de leur croix.

4. Thann.

5. Retables de St-Germain l'Auxerrois, de Ternant, de St-Léonard de Léau, de Vétheuil, etc.

Mais la plupart des imagiers, toujours conscients de leur rôle de moralistes, se sont en outre appliqués à établir une distinction bien nette entre le bon et le mauvais larron;



Fig. 78. Détail du chandelier de Saint-Paul hors les murs, à Rome. Jésus en croix.

sans doute, leur place respective à droite et à gauche du Sauveur eût suffi à les faire reconnaître ; mais elle n'eût point suffi à l'édification publique. Aussi, bien souvent, le pécheur repentant jette-t-il sur Jésus un regard d'amour, tandis que le pécheur endurci se détourne avec obstination : type commun sur les ivoires et les retables. —

1. Sur le tombeau de don Ordono, à Léon (*fig. 68*-XVe siècle) les croix des larrons sont ramenées à des proportions si exiguës que leurs bras, ne dépassant pas les épaules des suppliciés, restent invisibles : ces croix font ainsi l'impression de pieux.

Exceptionnellement aussi, nous l'avons vu, la croix du bon larron est plus ornée que celle de son compagnon. — Quant aux trois portes d'église où nous rencontrons ce sujet, l'opposition est autrement et plus violemment caractérisée : la moralité est plus saisissante, car il importe de frapper l'esprit de ceux qui entrent dans le sanctuaire. Les suppliciés sont tous deux morts, mais combien différent est leur sort ! au-dessus du bon larron, un ange volant recueille avec soin l'âme repentante et l'emporte, conformément à la promesse divine : « Aujourd'hui même tu reposeras avec moi dans mon Paradis ! » De l'autre côté, c'est un démon ricanant qui saisit l'âme du mauvais larron (1) : il apporte même dans cet acte une brutalité significative, présage des prochains tourments infernaux ; ainsi, à Ulm, il empoigne par un pied le petit corps qui représente l'âme damnée et la fait tournoyer, tête première, comme pour la lancer au fond des abîmes (2).

1. A Thann, le démon du mauvais larron est brisé ; mais par opposition à l'ange demeuré intact auprès du bon larron, on peut conclure avec certitude que ce démon existait à Thann, comme à St Pons et à Ulm.

2. De même sur beaucoup de verrières.

Sur l'ambon de la cathédrale de Pise, Giovanni Pisano, avec cette délicatesse qui dès l'aube du XIV[e] siècle semble dans son œuvre faire présager la Renaissance, a beaucoup adouci ce détail : près du corps inanimé du bon larron un ange recueille l'âme purifiée, figurée selon la tradition des imagiers par un petit personnage nu ; mais auprès du criminel impénitent, ce n'est plus un démon, c'est un ange aussi, qui repousse une sorte de vieille aux traits convulsés, dans laquelle on a quelque peine à reconnaître la représentation d'une âme même réprouvée *(fig. 72)*.

Nous ne pouvons terminer ces notes iconographiques sur la Crucifixion sans signaler encore des acteurs qui s'y trouvent assez souvent représentés sur les ivoires carolingiens et surtout dans les manuscrits: les patriarches qui, à la mort du Christ, surgissent de leurs tombeaux et parcourent Jérusalem. A notre connaisance, aucune sculpture monumentale du moyen âge n'a reproduit cet épisode de l'Évangile.

G. Sanoner.
Paris.

(A suivre.)





Lutrins d'anciennes Chartreuses.



IL y a, dans les églises des Chartreux, deux lutrins :

L'un, qui se trouve dans le sanctuaire, ne sert que pour l'Évangile. Aux fêtes, il est presque toujours couvert d'une étoffe qui tombe jusqu'à terre.

Le chapitre général, tenu en 1430, parle d'un autre lutrin, placé au milieu du chœur, et où les moines venaient chanter, sur un antiphonaire commun, les parties de l'office : répons, versets, antiennes..., qu'ils ne savaient point par cœur ; car ils n'avaient ni livres, ni lumière pendant les psaumes, et certaines prières. C'est au lutrin du chœur que le sous-diacre chante l'Épître.

D'anciens inventaires, et ceux qui furent dressés lors de la grande révolution, attestent que, dans nos Chartreuses, les lutrins du chœur et de l'Évangile se présentaient presque toujours sous la forme traditionnelle et symbolique d'un aigle.

Le 15 frimaire an II (5 décembre 1793), ordre était donné de convertir en canon « l'aigle en cuivre [1] » de la Chartreuse du Val-Dieu [2].

Il y avait, à la Chartreuse de Villeneuve [3], un grand lutrin de laiton, portant un aigle massif, exécuté en 1716, à Rouen, par un artiste de valeur, appelé Gasse [4].

Dans le chœur de la Chartreuse de Glandier, se dressait « une très belle aigle dorée, à pied triangulaire, le tout fort bien sculpté [5] ».

A travers les quatre siècles de l'histoire de la Chartreuse de Dijon, il y a trois descriptions de lutrins qui méritent une attention spéciale.

L'un d'eux, fondu et ciselé en 1387 par Maître Colart, *canonier* du duc de Bourgogne, est une merveille [1]. Il offre, dans la conception du pupitre, une particularité des plus intéressantes.

L'aigle, aux ailes déployées, tient dans ses serres deux *guivres* ou serpents aux queues ondées et tortillées, dont les entrelacements forment le support du livre des leçons, qui s'étale, large ouvert, sur les vastes ailes.

Le tout est ciselé avec soin : non seulement « l'aigle et les serpens », mais aussi « les pynacles, tableaux, ailes, pilliers, la claire-voie et le pié » de ce beau meuble liturgique, à la décoration duquel s'ajoute encore une inscription, pour rappeler la fondation de la Chartreuse et tous les titres du fondateur, le duc Philippe de Bourgogne.

Dans l'inventaire de 1791, figure un grand aigle, garni d'un pupitre en fer. L'aigle, son support et les trois petits lions qui soutiennent le tout, sont en cuivre. Une pierre rouge et une pierre blanche forment les yeux de l'aigle. D'après un témoin des derniers jours du couvent, ces pierres étaient lumineuses dans l'obscurité.

L'auteur de *La Chartreuse de Dijon*, qui rapporte le fait, y ajoute les explications suivantes :

« Peut-être les reflets de la lampe du sanctuaire produisaient-ils ce phénomène ? On sait, en effet, que certaines pierres précieuses de l'espèce des agates (l'*alexandrine* par exemple), d'un vert glauque et sans grand éclat, même aux rayons du soleil, laissent échapper de leur fond obscur des lueurs d'un rouge puissant lorsqu'un trait de lumière artificielle les atteint ; on dirait alors d'un rubis.

Le *chrysobéryl* ou *émeraude niellée*, d'un jaune verdâtre et transparent, jouit de la même propriété.

Enfin, l'*escarboucle*, variété de grenat, jette des feux intenses, qui sont dus aux points d'or dont elle est intérieurement pailletée. Les anciens croyaient que la superbe gemme condensait les rayons du soleil et les reflétait dans l'obscurité.

1. Abbé Desvaux, *Le mobilier d'art du Val-Dieu*, p. 9. — Mortagne, G. Meaux, 1901.

2. Près de Mortagne, au diocèse de Séez.

3. Près d'Avignon.

4. *Biographie de Dom Joseph de Martinet*, p. 65. — Marseille, Olive, 1870.

5. *La Chartreuse de Glandier en Limousin*, par un religieux de la maison, p. 352. — Montreuil, Imprimerie Notre-Dame-des-Prés, 1886.

1. C. Monget, *La Chartreuse de Dijon*, t. I, p. 146, 172, 173 ; t. III, p. 81. — Montreuil, Imprimerie Notre-Dame des Prés, 1898.

Des minéralogistes modernes ne vont pas si loin ; ils affirment toutefois que l'escarboucle —



Le lutrin de la Part-Dieu, époque Louis XV.

comme plusieurs autres substances bien connues aujourd'hui — est phosphorescente. »

Faut-il identifier le lutrin fondu en 1387 et celui que mentionne l'inventaire de 1791 ? M. Monget le croit, et d'après lui, les deux descriptions regarderaient le même objet, et se completeraient l'une l'autre.

On lit, dans les *Voyages liturgiques* (1) du sieur de Moléon, ce passage, relatif non plus au lutrin du chœur, mais à celui du sanctuaire :

« Aux chartreux de Dijon le lutrin de l'évangile est une fort grande colonne de cuivre au haut de laquelle il y a un phénix et autour les quatre animaux d'Ézéchiel, qui servent de quatre pupitres qu'on tourne selon l'Évangile ».

Un lutrin en noyer (2), remarquable par des sculptures d'une grande finesse, et qui se trouve dans l'église Saint-André, à Bordeaux, provient de la Chartreuse de cette ville. Il a la forme d'une caisse carrée, dont les angles présentent quatre pans coupés, ornés de personnages en relief ; les panneaux sont revêtus de bouquets de fleurs ; le pivot est un balustre décoré de feuilles d'acanthe et de têtes d'anges ; sur les côtés du pupitre proprement dit sont des anges debout, tenant un livre.

Millin, dans son ouvrage : *Antiquités nationales* (3), décrit et reproduit un lectoire, qu'on admirait dans la chapelle capitulaire, à la Chartreuse de Paris.

« Ce pupitre,... dit-il, est sur un piédestal triangulaire, et dont les trois faces, un peu concaves, sont ornées de figures en bas-relief, représentant les trois apôtres, *Pierre, Paul et Jean l'Évangéliste.* » Autour de la tige et sur le piédestal se voient les trois vertus théologales, « qui sont fort belles. Le corps du pupitre est sculpté de petits ornemens en mosaïque très délicats, et surmonté d'un petit Jésus qui tient d'une main le globe de la terre, et semble indiquer le ciel de l'autre. »

Ce chef-d'œuvre était en bois sculpté ; les figures avaient pour auteur *Julience*, sculpteur provençal.

1. *Voyages liturgiques*, p. 162.

2. C. Marionneau, *Description des œuvres d'art qui décorent les édifices publics de la ville de Bordeaux*, p. 116. — Paris, Aubry, 1805. *Compte-rendu des travaux de la commission des monuments et documents historiques et des bâtiments civils du département de la Gironde* (XIVe année), p. 19. — Paris, Didron, 1853.

3. Millin, *Antiquités nationales ou recueil de monumens*, t. V, Chartreuse de Paris, p. 57. — Paris, Drouhin, an VII.

Le lutrin du sanctuaire, à la Chartreuse de Vedana, au diocèse de Belluno, est un aigle en bois sculpté ; c'est un aigle en marbre à la Chartreuse de Florence.

C'est encore un lectoire (1) formé d'un aigle qui se trouvait au milieu du chœur à la Chartreuse de la Part-Dieu (2), et qui va faire l'objet du titre suivant.

Le lutrin de la Part-Dieu. — Le style Louis XV, usant jusqu'à l'excès des rocailles et des formes capricieuses, multipliant les contours violonnés, la coquille irrégulière, la courbe en S, les cartouches inclinés, a produit, parfois, des œuvres peu artistiques. Il en a aussi donné de remarquables, témoin le lutrin que l'on voit à la Chartreuse de la Valsainte, dans la chapelle des reliques, et qui se distingue par un grand caractère et l'harmonie de ses masses.

Il était autrefois à la Chartreuse de la Part-Dieu. Lorsque ce monastère fut supprimé, en 1848, il vint au célèbre château des anciens comtes de Gruyère. Par une attention très délicate, M. Balland, propriétaire actuel de cette demeure féodale, offrit, en 1870, le lutrin de la Part-Dieu aux Chartreux de la Valsainte.

Ce meuble liturgique, en bois sculpté, mesure 1m,85 de hauteur. Aujourd'hui il est revêtu d'une teinte uniforme, couleur brun foncé ; tandis que, primitivement, il était doré, avec certains détails en peinture verte.

Il repose sur trois pieds, formés chacun d'une console renversée, dont la partie inférieure se termine en volute, ornée d'un gracieux feuillage. Dans l'espace compris entre les pieds, se voient des cartouches fantaisistes, tous trois d'un dessin différent ; leur base est encadrée de feuillages simplement gravés.

Une branche de laurier, garnie de feuilles et de fruits, monte avec légèreté autour de la colonne torse.

Au-dessus, le globe émerge d'un feuillage délicatement sculpté. Sur le globe, se dresse un aigle de fière allure, la tête levée vers les cieux, les ailes déployées.

Dans cette œuvre d'art chrétien, on remarquera l'harmonie de l'ensemble, le bon goût de l'ornementation, et surtout la beauté de l'aigle.

La forme de ce lutrin n'admet guère de support fixe pour une lanterne, indispensable dans les offices de nuit. Aussi, la colonne torse, à sa partie supérieure, est-elle munie de deux légères coulisses en métal, destinées à recevoir une planchette mobile, portant la lumière.

Pour terminer, rappelons encore l'ancien lectoire de la Chartreuse de Lucques, conservé actuellement à celle de Pise. Il est sculpté en marbre blanc de Carrare, et représente un ange, dont les mains soutiennent le recueil des mélodies sacrées.

Touchant symbole ! L'aigle et l'ange, chargés du livre divin, et prêts à s'élancer dans les espaces infinis, semblent porter vers le Très-Haut les chants de la prière (1).

Dom Louis-Marie de Massiac.

1. Le terme de *lectoire* est consacré par l'usage dans la liturgie des chartreux.

2. Chartreuse, fondée dans le canton de Fribourg, non loin de la Valsainte.

1. Voir plus loin une correspondance à ce sujet.

Deux imagiers dijonnais du XVIe siècle.

2e ET DERNIER ARTICLE.



AUJOURD'HUI, grâce aux travaux de MM. Metman, secrétaire de la Commission des Antiquités, et Oursel, bibliothécaire et archiviste de la ville de Dijon, le nom de l'imagier qui a sinon composé, du moins exécuté le *Jugement dernier*, nous est enfin connu ; il se nommait Nicolas de la Court. L'acte passé devant Me Morel, notaire, est du 13 juillet 1551, et nous apprend que Nicolas de la Court était de Douai mais habitait alors Dijon ; nous avons donc en lui un de ces artistes migrateurs venus du Nord, très nombreux aux XIVe et XVe siècles et qui ont jeté un si vif éclat sur l'école bourguignonne pendant la période ducale.

On ne donnera pas ici le texte intégral de ce marché qui est reproduit par M. Oursel (2). Quelques remarques seulement ; le bas-relief doit être exécuté sur place, en pierre d'Asnières, lieu voisin de Dijon, d'où l'on tirait un calcaire blanc, très homogène, facile à tailler, mais durcissant avec le temps et résistant bien à la gelée. Presque tous les monuments sculptés du Dijon gallo-romain ou médiéval sont sortis de ces carrières épuisées aujourd'hui.

Mais Nicolas de la Court semble n'être ici que l'exécuteur du projet d'un autre ; il est dit, en effet, que « le « dit Jugement sera garny d'ymaiges et portrectures

2. *Deux artistes Dijonnais du XVIe siècle — Nicolas de la Cour et Jean Damotte — Mémoires de la Société bourguignonne de Géographie et d'Histoire*, t. XXIII, 1907.

« selon le patron ou fait et à luy donné lequel a esté paraphé par le notaire royal soubscript comme par le dit « Nycolas de la Court, et icelluy mis entre ses mains lequel il sera tenu de rendre et rapporter entre les « mains des dits procureurs (¹) toutes les quantes fois « que requis en sera, auquel y aura neufz ordres d'anges, « cherubins et aultres avec les nuyées (²) et quatre anges « sonnans et denonceans le dit Jugement, avec aussi les « ymaiges des hommes, femmes et enfans ressoucistans « à icelluy Jugement lesquels seront couverts de drappelets (³) ou linges selon que les dits personnaiges le requerront sortis des tombeaulx et de terre, et seront les « dites ymaiges proportionnees tant en cests aspectz, « plans, perspectives, cadraptures (⁴) que aultres choses à « ce requises, en sort que aulcunes difformitez ny soit et « et le tout au dire d'ouvriers et gens ad ce cognoissans et « le tout de la dite besongne ledict de de la Court a « promis et promect rendre fait et parfait de deans (⁵) la « Nativite Notre-Seigneur prouchainement venant et « remplir le dit rond comil appartient sans y laisser aulcune chose vuyde et ce merschoif (⁶) il fait pour le pris « et somme de soixante dix livres tournois qui luy seront « passees par sepmaines selon que l'on a accoustumé de « payer les ouvriers ouvrans en l'eglise Saint-Michel, sur « laquelle somme luy sera advencé par les procureurs la « somme de dix livres tournois quand il commencera à « besongner au dit Jugement et autre ymaigerie, et en « oultre seront tenus de fournir audit de la Court tous « bois de façon des eschaffaulx pour les ouvraiges susdit... »

Nous avons bien des points à retenir : le prix de 70 livres tournois équivaut environ à 850 fr. de notre monnaie, ce qui est assurement fort peu pour un bas relief long de quatre mètres, haut de trois, et comprenant plus de quarante figures dont quelques-unes, au premier plan, sans être de grandeur naturelle, comme on l'a imprimé autrefois, ont près d'un mètre de hauteur, et presentent une toute saillie. Il y a donc là, sans parler de la composition, un travail matériel énorme pour lequel on accordait à l'artiste un peu moins de six mois ; et notons que comme on sculptait la pierre sur le tas, trois praticiens, au plus, y pouvaient s'employer en même temps. Mais le terme devait encore être devancé, puisque l'ouvrage fut livré le 13 novembre, et une telle rapidité dans l'exécution peut à bon droit étonner. Sans doute il n'y faudrait pas regarder de trop près pour trouver des incertitudes de dessin et d'anatomie, mais en fin de compte il n'y a aucune defaillance de ciseau dans cette œuvre tumultueuse où se manifeste une maîtrise supérieure.

Remarquons le mot « patron » ; dans le langage du temps il a le sens de « modèles », de « cartons », ainsi on disait des « patrons » de tapisseries. Quel était le « patron » donné à Nicolas de la Court? Un dessin en grandeur d'exécution, un croquis sommaire? Nous l'ignorons, et à moins d'une révélation sortie de quelque liasse inexplorée, l'ignorerons toujours. Mais à voir donner tant d'explications détaillées, bien inutiles si Nicolas était en possession d'un carton au sens où nous l'entendons aujourd'hui, je me demande s'il ne s'agit pas simplement d'un programme descriptif donné par écrit, ce dont on a maints exemples.

On notera qu'il s'agit dans l'acte de personnages sortis de tombeaux ou de la terre même. Représenter les morts ressuscitant ainsi, nus ou enveloppés de leurs suaires, est un thème familier au moyen âge. Et je pense à la seconde des grandes fresques peintes par Luca Signorelli dans la Chapelle nouvelle ou du San-Brizio, à la cathédrale d'Orvieto ; une œuvre bizarre et macabre (¹), mais singulièrement puissante où le grand Florentin (²) montre l'humanité s'éveillant à l'appel d'anges aux longues trompettes, *Tuba mirum spargens sonum ;* la plupart des ressuscités ont déjà revêtu leur vêtement de chair, tandis que d'autres, quoique délivrés de la terre ouverte, demeurent encore à l'état de squelettes vivants, et que plusieurs peinent encore pour se déprendre de la gangue terrestre. Des êtres se rencontrent et se reconnaissent, la vie qui recommence circule intense parmi ces groupes épars. Rien de semblable dans le bas-relief de Saint-Michel, point non plus de sarcophages au couvercle rejeté, de fosse ouverte ; l'humanité rappelée à la vie se montre libre de tout lien, et c'est une foule vivante, affolée qui, dans le tumulte et l'angoisse attend l'arrêt du souverain Maître. Maintenant, il le faut bien avouer, je vois surtout ici de l'art, de la beauté, du mouvement, et c'est bien quelque chose, beaucoup même ; quant à l'émotion, à la terreur, je l'ai dit, elles sont plutôt absentes, peut-être parce que le départ n'est pas fait entre les élus et les réprouvés, ce qui ne manque jamais dans les œuvres médiévales. Nous avons donc ici un enchevêtrement, un pêle-mêle savant de belles formes et de beaux mouvements, plutôt qu'un *Jugement dernier*. Quant à la partie supérieure et divine, comme il arrive le plus souvent dans les œuvres de ce temps trop imprégné de paganisme ar-

1. Les representants de la fabrique de Saint-Michel.
2. Les nuées.
3. [illegible]
4. [illegible]
5. [illegible]
6. [illegible]

1. Commencée par Fra Angelico qui peignit en partie la voûte, la décoration fut achevée de 1299 à 1511 par Luca Signorelli ; la part de celui-ci comprend notamment les quatre grandes compositions en largeur des parois : d'abord aux côtés de l'Évangile, la *Prédication et les œuvres de l'Antechrist*, dans l'angle, à gauche, on voit les portraits en pied de Fra Angelico et de Luca Signorelli ; en face est la *Résurrection de la chair*, dont il est parlé dans le texte ; puis revenant à la paroi de l'Évangile, l'*Appel des Élus*, un chef-d'œuvre de science et de beauté, pour la force et la grâce fière, les anges de la partie supérieure sont, à mes yeux, au tout premier rang dans l'art italien ; enfin revenant au côté de l'Épître, voici la *Condamnation des réprouvés*, encore une page admirable dans le genre savant et fort, où les anges sont de toute beauté. Ces deux dernières fresques surtout, sont d'une grandeur jamais dépassée, même par Michel Ange qui s'en est manifestement souvenu dans son *Jugement dernier ;* et s'il me fallait choisir...!

2. Luca Signorelli, d'Egidio di Ventura, élève de Pier della Francesca, Cortone 1441-1523, Ecole florentine.

tistique, elle est plutôt médiocre ; rien de plus pesant que ces nuages de pierre qui, peuplés d'anges, portent et entourent le Christ justicier.

Ainsi dans cette composition fort belle, après tout, et qui compte dans l'art du XVIe siècle, je ne retrouve pas les données du programme. Il y a là un problème non encore résolu et qui ne le sera probablement jamais.

Nicolas de la Court était encore l'auteur de la statue de l'archange debout au trumeau, et exécutée avant le *Jugement dernier*. La console qui la portait, 1535 environ, est un morceau célèbre à Dijon, toutefois, à mon sens, un peu surfait ; sans doute la partie ornementale présente des détails d'une certaine grâce courante, mais les sujets figurés, où la mythologie et l'histoire sainte s'associent d'une manière assez inattendue, sont lourdement traités ; on y remarque entre autres un Apollon, et c'est celui que Raphaël a dressé dans une niche du palais à voûte qui forme le cadre monumental de son *École d'Athènes*.

Les gravures et les témoignages nous font connaître que de la tête et des ailes déployées le saint Michel masquait en partie, le tympan, et par conséquent, le *Jugement dernier*. Il fut brisé pendant la Révolution avec les quarante-deux statues du grand portail et les six autres des portes du transept. Si le *Jugement dernier* échappa au marteau jacobin, c'est qu'il avait été enlevé et déposé en lieu sûr. Il fut replacé, en 1804, par le premier curé concordataire, l'abbé Philippe Deschamps, et en commentant le fait dans son n° du 5 messidor an XII, 24 juin 1804, le *Journal de la Côte d'Or* ajoutait : « L'heureuse disparition du gigantesque saint Michel qui cachait en partie ce beau morceau avant la Révolution, permettra maintenant de le voir en son entier [1]. »

Le piédestal demeura longtemps vide, et c'est après 1828, probablement en 1829, que l'on y plaça la statue actuelle. Précédemment encastrée dans un mur de la maison de M. Louis Morelet, chevalier de saint Louis, rue Buffon, on la signala comme pouvant s'adapter à la place demeurée vide et M. Morelet s'empressa de l'offrir à la paroisse. En vérité, elle semble avoir été faite pour être mise là où elle est ; cette figure adventice, d'une grâce virile, rappelle tout à fait le style florentin, surtout par la petitesse de la tête comparée avec l'ampleur du corps. Aussi feu Louis Courajod l'attribuait-il volontiers, comme le *Jugement dernier*, à la main ou à l'atelier de Dominico del Barbière, que nous nommons en France Dominique Florentin. Mais c'était à peine une hypothèse. Nicolas de la Court n'est à tout prendre qu'un oiseau de passage ; il est cité dans les comptes de la ville le 21 juillet 1551, alors qu'il venait de faire marché pour le *Jugement dernier* ; on lui avait demandé de faire les modèles de deux flambeaux d'argent offerts au duc d'Aumale, gouverneur de Bourgogne, à l'occasion de son entrée à Dijon, et il reçoit 40 sols. Plus tard il est témoin pour les travaux exécutés par Jean Damotte, puis il disparaît des registres municipaux. A vrai dire, il n'était pas un inconnu dans l'histoire de l'art, puisqu'il est cité dans le *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française, du moyen âge au règne de Louis XIV*, Paris, 1898, p. 312, d'après l'*Inventaire sommaire des archives communales*. Mais c'est à MM. Metman et Oursel qu'on doit d'avoir pu donner un corps à ce fantôme

Jean Damotte, lui, se présente à nous comme un Bourguignon, probablement même comme un Dijonnais d'origine. Il doit être, en effet le fils de Jean Damotte, « Lambrisseur » ou menuisier, qui, en 1505, accensa aux Chartreux de Dijon, la maison du *Lion d'argent*, joignant celle du *Miroir*, appartenant aux Chartreux, à l'angle des rues des Champs et Guillaume, aujourd'hui des Godrans et de la Liberté. Il l'occupait encore en 1557 et 1558, exerce son art dès 1525 et meurt entre le 26 juin 1562 et le 16 février 1563.

En 1528, ce Jean ou Jehannin Damotte, dit Reynard ou Renardot, eut une fâcheuse aventure : il fut poursuivi, avec un complice nommé Jean Rouget, dit Cent Écus, pour avoir outrageusement battu un religieux du Val-des-Choux, Jean de la Rivière [1]. La justice de la ville les condamna, d'abord à être mis à la question, ensuite à être battus de verges par les rues, à faire amende honorable devant l'église du Val-des-Choux, à 60 livres d'amende, enfin à un bannissement de trois ans. Jean Damotte avait en vain réclamé le bénéfice des clercs pour être soustrait à la justice laïque, l'exception ne fut pas accueillie et la sentence fut exécutée. Toutefois le temps de son exil fut abrégé puisque M. Metman a rencontré aux archives paroissiales de Saint-Michel un marché, le 6 mai 1631, pour le retable de la chapelle des Trépassés, aujourd'hui des Rois mages dans le bras méridional du transept. La description de ce retable telle que la donne l'acte transcrit par M. Oursel dans son étude sur Nicolas de la Court et Jean Damotte, est un peu confuse, je vais tâcher de la rendre un peu plus claire, ou, pour mieux dire, de l'interpréter.

Seul de cet ensemble important subsiste encore l'encadrement formé de deux hauts pilastres à chapiteaux vaguement corinthiens, d'élégant style François Ier ; mais au lieu d'être rigides et pleins, ces pieds droits sont creusés chacun en quatre niches superposées et séparées par des dais ou « tabernacles à la mode antique » ; assurément entailler ainsi des pilastres qui par définition doivent être rigides et pleins, est une idée malheureuse et que réprouve le bon sens. Un arc de nuées avec des anges réunit les deux piliers.

Le champ ainsi circonscrit est assez vaste, et comprenait une série de sujets répartis en plusieurs étages ; au bas, les morts ressuscitant parmi les « auges, tombeaux, sépultures et monuments », à dextre, la porte du Paradis, à senestre, celle de l'Enfer, avec anges d'un côté et démons de l'autre ; les figures de grandeur inégale auront au plus trois pieds de haut.

1. Communication faite par M. Metman à la *Commission des Antiquités de la Côte d'Or*, t. XIV, p. 77.

1. Le Val-des-Choux, chef-d'ordre, dans le Bailliage de la Montagne, aujourd'hui arrondissement Chatillon-sur-Seine. Ce chef d'ordre avait une maison à Dijon, rue St-Jean, aujourd'hui Bossuet.

Au second étage, ayant en hauteur huit pieds, sera saint Michel debout tenant la balance de justice et l'épée ; autour de lui des anges, au-dessous des démons ; l'archange aura cinq pieds, les anges et les démons quatre.

Au troisième étage, haut de neuf pieds et demi, on verra un Christ de cinq pieds assis sur un arc parmi les nuées et ayant sous les pieds le globe du monde ; au côté droit, la palme, à sa gauche, l'épée. A ses pieds seront agenouillés la Vierge et S. Jean-Baptiste, hauts de trois pieds et demi ; sur les nuées siégeront les douze apôtres de la proportion de quatre pieds ; au-dessous, des anges sonnant de la trompette.

Enfin dans le quatrième et dernier étage qui naura pas moins de douze pieds et demi, sera l'entrée du Paradis, séjour de l'Église triomphante avec un Saint-Esprit et autour une nuée d'anges.—Est-ce celle qui forme encore le centre du tableau ? — Il est entendu que le tout sera un « enleveures », c'est-à-dire un bas-relief, non en ronde ni en demi-bosse. On donne pour modèle à l'imagier un vitrail de la Sainte-Chapelle représentant le *Jugement dernier* [1]. Le tout devait offrir une ample composition rappelant la grande mosaïque au revers du portail à la cathédrale de Torcello.

Ce bas-relief colossal fut fortement modifié, c'est-à-dire détruit aux trois quarts, dans les premières années du XVIIIe siècle et enfin exterminé pendant la Révolution. Il n'en subsiste plus que les pieds-droits qui d'après les termes du marché devaient être ronds et sont carrés, mais peut-être le terme de « ronds » s'applique-t-il aux dais ou « tabernacles » qui sont, en effet, demi-circulaires. Ces niches au nombre de quatre de chaque côté, étaient faites pour renfermer huit figures de vertus foulant aux pieds autant de vices ; or le monument ne nous montre rien de semblable, il y a six figures d'anges qui semblent bien faites pour la place, et sont vraisemblablement les statuettes primitives. Les deux statuettes du bas, deux saints, sont modernes et mauvaises.

Aujourd'hui le champ qui remplissait du haut en bas la grande composition créée par Jean Damotte, présente un champ de pierre rougeâtre polie, sur lequel se détache un grand bas-relief en plâtre, l'*Adoration des Mages*. Il fut commandé par le curé Deschamps au sculpteur dijonnais Jean-Baptiste-Louis-Joseph Moreau, le père de M. Mathurin Moreau ; c'est une œuvre correcte et froide mais non sans valeur. Au-dessus, également en plâtre, le Père Éternel plane dans les nuées entouré d'anges. Ce groupe de forme à peu près circulaire et de fort relief semble appartenir aux travaux perpétrés au commencement du XVIIIe siècle.

Jean Damotte continua de vivre et de travailler à Dijon ; en 1541, il exécute pour l'église de la Chartreuse, un *Crucifix* avec la Vierge, S. Jean et la Madeleine ; les douze apôtres et un *Père Éternel* bénissant, enfin un *Ecce homo* destiné au maitre-autel.

En 1548, il travaille aux figures exécutées pour la parure des rues à l'occasion de l'entrée de Henri II, à Dijon ; ce sont comme d'habitude de simples mannequins drapés, mais dont l'exécution était toujours confiée aux meilleurs artistes du temps et du lieu. On l'emploie aux mêmes œuvres, en 1550, lors de l'entrée du duc d'Aumale.

En avril 1567, il travaille à la chapelle de la léproserie ou Maladière ; en juin 1562, il restaure le *Dieu de Pitié* adossé intérieurement au chœur de l'église Saint-Jean, et devant lequel faisaient leur dernière prière les condamnés que l'on menait exécuter à la place voisine de Morimond ; la Notre-Dame et la Croix de cette place des exécutions ; la croix du pont du Saint-Esprit, enfin le crucifix de la place de la Sainte-Chapelle, rompu par des « malintentionnés », sans doute des huguenots. Il mourut à la fin de l'année, ou plutôt au commencement de l'année suivante, puisque par une requête enregistrée à la maison de ville le 26 février 1567 N. S., sa veuve « pauvre et vieille », demandait à être payée des travaux commandés à son mari pour la Maladière.

Il ne subsiste rien des œuvres d'imagerie que Jean Damotte avait faites pour la Chartreuse, mais il existe à Dijon, n° 1422, un retable du XVIe siècle, 1530 environ, représentant dans de riches cadres d'architecture, des scènes de la vie du Christ : la *Circoncision*, la *Fuite en Égypte*, *Jésus au milieu des docteurs*, le *Portement de croix* ; le *Christ en croix entre la Vierge et S. Jean*, l'*Ensevelissement* ; aux angles sous des dais analogues à ceux de Saint-Michel, deux figures d'anges à grandes ailes portant l'un la lance, l'autre la colonne. Au bas, un écusson aux armes d'une ancienne famille bourguignonne, aujourd'hui éteinte, les Le Marlet. Ce retable, qui a 1^m,30 de haut sur 1^m,98, provient de l'église Saint-Pierre démolie en 1793, non sans avoir été un peu restauré et ce peu est encore trop. Ce n'est pas une œuvre de premier ordre et il y a des lourdeurs dans les figures et l'ornementation, mais l'ensemble est d'une belle tenue. En l'examinant de près, M. Metman y a découvert deux lettres gravées, J. D., qui doivent être la signature de Jean Damotte, ce à quoi ne contredisent ni le style ni la date évidente du monument ; M. Metman a fait part de sa découverte à la Commission des Antiquités dans la séance du 2 juin 1904 et la compagnie a volontiers admis ses conclusions. Dans son ouvrage *Les chefs-d'œuvre des musées de France*, t. II, *La Sculpture*, M. Louis Gonse attribue le retable de Saint-Pierre à l'atelier des Juliot, qui travaillèrent beaucoup à Troyes au XVIe siècle. Il y a, en effet, des ressemblances générales de style et de formes, architecturales ou autres, mais dans la séance de la Commission des Antiquités du 1er juillet 1904, M. le chanoine L. Morillot, qui a fait une étude toute particulière de la sculpture française du XIVe au XVIe siècle, a opposé des raisons très fortes. L'opinion de M. le chanoine Morillot se trouve exprimée avec celle de M. Metman, au t. XIV des Mémoires de la Commission, p. CLI.

1. La Sainte-Chapelle du palais ducal, un beau monument et un musée des plus précieuses œuvres d'art, vitraux, statues, tombeaux, objets d'orfévrerie, a péri tout entière. Un petit nombre de morceaux ont seuls été sauvés du naufrage.

Du reste une observation toute matérielle vient infirmer l'hypothèse de M. L. Gonse : le retable étant en pierre d'Asnières, a été sculpté à Dijon même ; il est difficile, en effet, d'admettre qu'un sculpteur serait venu de Troyes à Dijon, alors que sans être aussi riche en artistes locaux que la période ducale, Dijon ne manquait cependant pas d'imagiers capables. Et l'importance des travaux exécutés à la Chartreuse, dans le voisinage des chefs-d'œuvre dus à l'école de Claus Sluter, en est une preuve suffisante. Ainsi, jusqu'à preuve contraire, Jean Damotte peut être tenu pour l'auteur probable du retable décrit.

Henri CHABEUF.

Les formules iconographiques de l'Agnus Dei au XIIe siècle [1].

Le tympan de Cahors.



DANS notre étude précédente, au sujet du portail méridional de Notre-Dame de Chartres [2], nous avons noté assez rapidement une particularité du portail septentrional de la cathédrale Saint-Étienne à Cahors. Nous nous réservions d'en parler plus longuement.

Il nous fallait d'abord montrer un exemple incontestable de la donnée de l'*Agnus Dei* avant d'attaquer la discussion plus périlleuse d'une œuvre moins caractérisée et composée de telle sorte qu'on avait pu la classer définitivement parmi les images de l'Ascension. Avec le portail de Cahors, nous allons maintenant reculer dans le XIIe siècle, vers les origines de la formule monumentale française.

Déjà, dans un exposé général [3], nous avons fourni les raisons qui s'opposent à la classification parmi les scènes d'Ascension d'un grand nombre d'images tant du XIIe siècle que des siècles antérieurs. Présentées ainsi en bloc, nos raisons, croyons-nous, avaient acquis une force imposante ; en étudiant séparément une œuvre où toutes les anomalies visées ne se trouvent plus concentrées, les arguments que nous pouvons fournir sont moins nombreux ; nous espérons néanmoins qu'ils gardent chacun leur valeur propre. Nous passerons donc en revue sans trop de crainte les particularités qui rendent l'image du tympan de Cahors anormale pour une Ascension.

Établissons d'abord le principe de l'Ascension : c'est un fait historique dont toutes les péripéties, simples et peu nombreuses, nous sont connues ; en France et au temps de saint Bernard, un artiste moine ou laïc, travaillant sous la direction d'un évêque dans le but d'instruire un peuple enclin à l'hérésie, devait savoir subordonner son ciseau aux exigences d'un dogme intraitable.

Pour l'exécution d'une image de l'*Agnus Dei*, le cas était sensiblement différent : l'artiste avait à se conformer au texte de l'Apocalypse, mais, en dehors d'un ou deux détails essentiels, il trouvait dans la Révélation de saint Jean des ressources infinies pour satisfaire son imagination. L'essentiel de cette donnée symbolique, c'est que Jésus soit représenté DEBOUT et DANS LE CIEL, tel que plusieurs saints l'ont vu. Il est toujours supposé être « à la droite de son Père ». C'est pour exprimer cette condition du Christ que les artistes ont employé des moyens divers, inspirés, comme nous le disions, par l'Apocalypse. Le but de la formule était très important ; il s'agissait de donner à Jésus un caractère adouci, moins terrible que celui du Juge ASSIS, le caractère de l'Agneau, du Rédempteur, du Dieu qui s'est immolé pour nous sauver. C'est certainement l'idée que l'on a voulu exprimer dans les formules iconographiques, variées mais toujours équivalentes, du portail d'Etampes, des portails occidental et méridional de Chartres, de la porte Miégeville à Toulouse, des portails de Cahors et de Montceau-l'Étoile.

En somme, un des points principaux de la thèse que nous soutenons au sujet de ces images, c'est que Jésus n'est pas représenté *montant au Ciel*, mais *dans le Ciel :* ce point servira de base à notre discussion.

* * *

Voici d'abord la description du tympan de Cahors [1]. Le Christ, figure principale, est au

1. Cette étude, comme celle que nous avons précédemment publiée ici, fait partie d'un ouvrage en préparation auquel nous nous proposons de donner le titre suivant : *La donnée symbolique de l'Agnus Dei et ses formules iconographiques depuis l'origine jusqu'à la fin du moyen âge.*

2. *Revue de l'Art chrétien*, 1907, p. 100.

3. *Le Portail d'Etampes et les fausses scènes d'Ascension du XIIe siècle, Conférence des Sociétés savantes du département de Seine-et-Oise, à Rambouillet, Juin 1906*, bulletin publié à Versailles, Impr. Aubert, 1907, Tirage à part.

1. Voir aussi Gab. Fleury, *Étude sur les portails imagés du XIIe siècle*, Mamers, 1904, p. 107 ; — André Michel, *Histoire de l'Art*, t. I, p. 628.

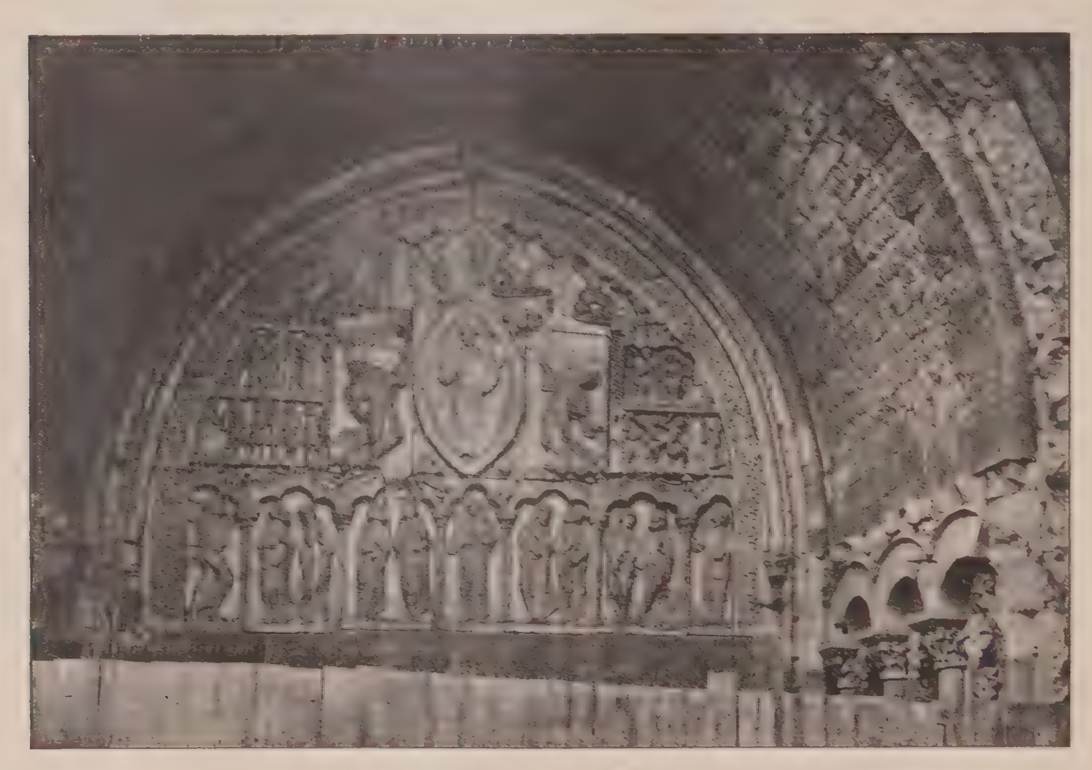
centre, DEBOUT, dans une *gloire* en forme d'amande dont les deux pointes sont semblables. Son nimbe crucifère est rare, parce que, à sa partie supérieure, il épouse la forme de l'amande. Parfaitement immobile, Jésus tient également élevées ses deux mains, la gauche portant très ostensiblement un livre.

L'amande est soutenue par quatre petits anges (1).

Sur le même plan que Jésus, deux autres anges, pas tout à fait aussi grands que lui, gesticulent selon un mode très habituel dans la même donnée. Au-dessus, quatre anges se présentent la tête en bas (1).

A la partie supérieure, quelques ondulations symboliques côtoyent une jolie bande d'entrelacs qui borde le tympan.

La zone inférieure est bien séparée, d'ailleurs sans intention particulière, par une suite d'arcades trilobées sous lesquelles se tiennent des personnages debout légèrement moins grands que le Christ.



Portail septentrional de la cathédrale de Saint-Etienne de Cahors (XIIe siècle).

Au centre se trouve une femme à la tête penchée, paraissant désigner de sa main droite Jésus placé exactement au-dessus d'elle. Elle figure soit la Vierge Marie, soit la Sainte Église, la Mère ou l'Épouse du Fils de l'Homme (2).

A droite et à gauche, isolés ou par groupes

1. C'est un motif ornemental qui nous vient d'Orient ou d'Italie. Toutefois on peut dire qu'il est naturel d'avoir fait soutenir par des anges la gloire de Dieu. En cela un peu de symbolisme se mêle à la très vieille et très ingénieuse idée décorative. — Quant à la *gloire* elle-même, elle est purement symbolique ; à son sujet, puisque nous aurons beaucoup à parler tout à l'heure de saint Bernard et de Geoffroi, évêque de Chartres, nous croyons à propos de citer une parole qui les touche et qui montre que la ligne symbolique appelée *gloire* (cercle, amande, ellipse, etc.) est bien là pour indiquer la situation du personnage *dans le Ciel*, *dans le Paradis*, séjour des Bienheureux. L'auteur de la Vie de saint Bernard raconte que ce saint étant apparu après son trépas, accompagné de deux autres, il dit en montrant l'un : « Celui que tu vois est Geoffroi, évêque de Chartres, notre bon ami, lequel est avec moi *dans la gloire* » (Cf. Souchet, *Hist. du Diocèse et de la ville de Chartres*, II, 447).

1. Il semble que le sculpteur s'est beaucoup inquiété de dessiner ses personnages tout entiers dans la même pierre. Dans ce but, il couche les ailes et retient les bras qui veulent s'allonger.

2. La distinction existe probablement dans certains cas. Il y a donc lieu de poser la question.

de deux, séparés par les colonnes qui supportent les arcades, se tiennent dix saints nimbés que M. G. Fleury nous indique comme ayant les pieds nus. Les uns regardent délibérément vers le Christ ; les autres, s'ils lui tournent le dos, ne paraissent pas moins pénétrés de sa pensée (1).

Enfin dans deux angles vides du tympan, on a sculpté trois épisodes des derniers moments de saint Étienne, diacre et premier martyr, patron de la cathédrale. Nous examinerons ces dernières images à part ; il vaut mieux discuter maintenant sur la partie principale que nous venons de décrire.

Considérons l'amande ou *gloire*. C'est un emblème céleste par excellence. Quand Jésus a quitté la terre pour le Ciel, il s'est éloigné dans les airs avec sa nature entièrement humaine. S'il avait accompli son départ au milieu de sa gloire, les témoins nous l'auraient dit, car cela n'eût pas été un mince événement. Mais les Apôtres ont précisé tout le contraire (*Act. Ap.*, I, 9 et 11). Ils ajoutent qu'il est entré dans une nuée (*Act.*, I, 9). Saint Luc complète le tableau en racontant que Jésus bénit ses fidèles (XXIV, 51).

Constatons donc que dans le tympan de Cahors, aucune nuée (2) ne rappelle le récit des Apôtres. De plus, comme M. G. Fleury l'a remarqué, Jésus nous montre sa main droite « entièrement ouverte » : ce n'est donc pas une bénédiction. A notre avis, c'est le simple geste habituel que nous voyons répété dans un nombre infini de monuments et qui doit équivaloir à une salutation.

Mais encore Jésus tient un livre ; fait grave pour une Ascension, et qui aurait prêté à des réflexions saugrenues comme celles dont s'occupe saint Augustin dans ses lettres. Nous prétendons que ce livre est le Livre de l'Agneau, le Livre aux sept sceaux de l'Apocalypse, ou, en tout cas, le Livre de vie dont il est également fait mention dans le même récit. L'un ou l'autre est parfaitement à sa place dans la main du Fils de l'Homme, mais à cause de la raison particulière que la scène est apocalyptique.

Enfin Jésus est un peu plus grand que les assesseurs ; la différence étant peu importante nous n'insisterons pas (1).

Les *dix* anges qui entourent Jésus appartiennent encore éminemment à la pompe céleste : ils forment un cortège de gloire contraire à l'histoire (2) et aucune légende n'est venue contrarier celle-ci. Ils n'avaient pas à aider Jésus dans son Ascension, puisqu'il est monté au Ciel « par sa propre puissance », en quoi, du reste, il a différé de la sainte Vierge. On ne saurait non plus assimiler ni les uns ni les autres aux *deux* anges qui ont apparu aux Apôtres *après* l'Ascension ; deux anges sont d'ailleurs le minimum des gardes du corps habituels de Jésus dans une infinité de scènes célestes qui n'ont rien de commun avec l'Ascension. Nous les avons ensemble trouvés dans le portail méridional de Chartres, c'est-à-dire dans une scène purement apocalyptique (3). A la vérité, les deux anges de Cahors que l'on identifie avec ceux du Nouveau Testament, et qui penchent leur corps en arrière d'une façon forcée très disgracieuse et très pénible dans une œuvre plastique, ont un geste nous paraissant très clair, car il signifie : *Ecce Agnus Dei*. C'est le geste célèbre et caractéristique de Jean-Baptiste qu'ils répètent avec les anges d'Étampes et ceux du portail *occidental* de Chartres. Quant aux quatre anges supérieurs, dans quelle position singulière, la tête en bas, ne les aurait-on pas mis pour marquer le *mouvement* de Jésus vers le Ciel, s'il s'agissait d'une Ascension ?

Nous voici maintenant en face de la Sainte Femme. Nous avouons que, en général, sur ce personnage nous n'avons pas encore pu acquérir

1. Au sujet des assesseurs, il est encore parfois une distinction à faire entre les différentes formules de composition de l'*Agnus Dei*. Nous reconnaissons des exemples très nets, pris dans l'antiquité, où tous les personnages assesseurs sont dans le Ciel, comme Jésus, et d'autres au contraire où tous les assesseurs ou partie d'entre eux sont figurés *sur la terre*, tandis que, bien entendu, Jésus est toujours dans le Ciel. Il y a aussi des cas où il est très difficile de déterminer la véritable intention de l'artiste (*Le Portail d'Etampes*, *Conférence de Rambouillet*, *op. cit.*).

2. Les *ondulations* dont nous avons parlé sont bien des nuées, mais là où elles sont placées, elles ont un symbolisme spécial et n'ont aucun caractère historique quant à l'Ascension.

1. La différence n'existe pas moins : notre devoir était de la signaler. Dans les autres portails, à Etampes, à Chartres, par exemple, la différence est énorme. A Cahors, une question technique doit être cause de l'exception : la dimension des pierres que le sculpteur paraît avoir eues à sa disposition ne lui a sans doute pas permis de dessiner un personnage de taille plus élevée.

2. Toujours en matière d'Ascension bien entendu.

3. Dans la scène apocalyptique, la présence des anges est nécessaire pour rendre fidèlement le texte (ch. V, vers. 11 et 12).

une conviction bien ferme. Pourtant, dans l'occurrence, nous croyons qu'il s'agit de l'Église ; nous expliquerons pourquoi tout à l'heure.

Il nous reste à examiner les *dix* saints et leur rôle. Constatons d'abord que, dans une scène d'Ascension, ils devraient être au nombre de *onze*. Les Écritures sont formelles sur ce point en maints endroits ; et les légendes, même au XIII[e] siècle, n'ont jamais rien changé à ce dogme précis, sauf toutefois en ce qui concerne la sainte Vierge. En effet, l'Ascension eut lieu après le suicide de Judas et avant l'élection de Mathias. Le nombre dix ne correspond pour les Apôtres absolument à rien que nous sachions : le chiffre n'est pas plus symbolique qu'il n'est historique. On a donc peut-être commis une faute en identifiant toujours et sans hésitation ces dix personnages avec les Apôtres. Rien ne prouve que *tous* sont des Apôtres. Au contraire, pour notre part, nous soupçonnons fortement le dernier personnage à la gauche du spectateur, celui qui tourne le dos pour désigner Jésus avec son index, d'être Jean-Baptiste : en tout cas, il accomplit manifestement le geste significatif et traditionnel que chacun comprend, car le peuple même reconnait tout de suite le Précurseur et lui fait fête :

Agnoscunt omnes
Quia dicitur iste Johannes :
Ecce tenet populum
Demonstrans indice Christum (1).

Nous ne savons pas encore positivement quels personnages représentent les neuf autres assesseurs, en dehors de saint Pierre, et de saint Paul présumé être présent avec lui. Au reste, comme nous l'avons déjà fait remarquer, dans les scènes apocalyptiques, les assesseurs qui peuvent être choisis dans une liste infinie, ne jouent plus qu'un rôle accessoire. C'est ici que la fantaisie de l'artiste peut se livrer carrière. Les vingt-quatre vieillards musiciens, les douze Apôtres, les quatre évangélistes ou leurs symboles, en un mot, tous les saints peuvent y figurer, ayant tous également le droit d'assister au triomphe de l'Agneau, et tous méritant de partager son règne immortel, parce que leurs noms sont écrits sur son Livre de Vie (*Apoc.*, XXI, 27).

En somme, nous demandera-t-on, ces dix personnages sont-ils représentés dans le Ciel ou sur la terre ? — Pour nous, il n'y a pas le moindre doute, ils sont dans le Ciel. En effet, il ne faut pas prendre pour un vain ornement les arcades sous lesquelles ils s'abritent, qui ne seraient guère historiques dans une scène de l'Ascension, et qui auraient empêché de voir Jésus montant au Ciel. Ces arcades qui soutiennent toute une théorie de toits, de tours, de murs et de pignons ajourés de fenêtres, figurent avec tout cela la Cité de Dieu, la sainte Cité, la nouvelle Jérusalem, la Jérusalem céleste du chapitre XXI de l'Apocalypse. C'est aussi pourquoi nous soupçonnons la Sainte Femme de figurer l'Église, car il est écrit dans ce même chapitre (v. 9 et 10) : « ... Venez et je vous montrerai l'Épouse qui est la femme de l'Agneau. Il me transporta en esprit sur une grande et haute montagne, et il me montra la Sainte Cité de Jérusalem qui descendait du Ciel d'auprès de Dieu. » L'*Épouse* est le nom mystique de l'Église. Mais est-ce bien l'Église qui est représentée ? N'est-ce pas plutôt la Sainte Vierge ? A notre avis la question n'est pas encore résolue. Et, en outre, on n'ose affirmer si le personnage est supposé être sur la terre ou dans le Ciel, car justement il y a une interruption des édifices de Jérusalem. Bref, il existe là une obscurité due à plusieurs causes, et à laquelle un texte précis pourrait seul mettre un terme.

En résumé, tout l'ensemble de la composition s'oppose à l'idée d'une scène d'Ascension. Le fait que Jésus est debout au-dessus de plusieurs personnages est insuffisant pour justifier l'interprétation courante. Nous espérons qu'on voudra bien y reconnaître désormais la donnée de l'*Agnus Dei*. C'est une glorification de l'Agneau par des anges et des saints qui le louent (1), se réjouissant avec lui de la condamnation de Babylone, parce que les noces de l'Agneau sont venues et que son Epouse s'y est préparée (*Apoc.*, XIX).

* * *

1. Sentence inscrite au XII[e] siècle sur le trumeau du portail principal de Vézelay, décoré d'une statue de Jean-Baptiste. — De plus nous pensons que le personnage qui fait pendant au Baptiste, à l'autre extrémité du linteau, représente Jean l'Évangéliste ?

1. Les attitudes de l'Église et des saints sont toutes plus admirables les unes que les autres. Nous attirons surtout l'attention sur la figurine dont les jambes sont croisées : l'artiste lui a donné une expression d'extase tout à fait remarquable.

Cependant nous arrivons à parler de l'hommage que les constructeurs du portail ont tenu à rendre à saint Etienne, patron de la cathédrale (1). Ceci nous donnera l'occasion de citer des textes intéressants. A vrai dire notre devoir strict nous commandait de les livrer avec notre étude sur le portail méridional de Chartres (2), puisque, dans ce monument, un cas presque exactement semblable se présentait. Notre court délai fut une tactique : qu'on veuille bien nous pardonner l'usage de tels moyens et d'avoir une fois mêlé la diplomatie à l'iconologie. Notre excuse est d'avoir voulu avant tout impressionner l'esprit de notre lecteur que, dans le portail méridional de Chartres, l'épisode de saint Étienne était accessoire, et qu'il devait être rejeté au second plan des études, au lieu d'être considéré comme le sujet principal du monument.

Mais, ce point étant bien établi, nous revenons à saint Etienne, et loin de continuer à dédaigner ses images, nous allons en tirer de nouveaux arguments en faveur de notre thèse.

De l'histoire du martyr l'artiste ne nous a décrit que le drame final en trois tableaux.

1° Le premier de ceux-ci est à la gauche du spectateur, dans le registre inférieur : Étienne, vêtu en diacre, tenant dans une main le livre distinctif, fait un discours dans l'assemblée des Juifs (*Act. Ap.*, VI et VII).

2° L'événement ne tarda pas à s'accomplir. Quand son discours allait s'achever, Etienne ne contenant plus son indignation, adressa les plus durs reproches à ses auditeurs. Ceux-ci se jugeant insultés se précipitèrent contre lui. C'est ce que nous montre le tableau supérieur qui suit le texte sacré à la lettre : « Ils entrèrent dans une rage qui leur déchirait le cœur, disent les Saintes Ecritures, et *ils grinçaient des dents contre lui.* Mais Etienne étant empli du Saint-Esprit, et levant les yeux au Ciel, *vit la gloire de Dieu, et Jésus qui était* DEBOUT *à la droite de Dieu.* » Or Etienne qui était à gauche des Juifs dans le tableau précédent, est passé à leur droite dans celui-ci. Il se tient justement tourné vers Jésus debout. Il ne lève pas les yeux au Ciel, puisque le Fils de l'Homme est au même niveau que lui; et le geste de sa main est celui d'un homme qui fait une déclaration : «... et il dit : « *Je vois les* « *cieux ouverts et le Fils de l'Homme qui est* « DEBOUT *à la droite de Dieu* » (VII, 55) (1). » Ce n'est pas tout. Dieu le Père, cité deux fois dans le Testament, est là : il est ASSIS à la place indiquée, de l'autre côté de l'Agneau, dans le tableau supérieur ; la composition est complète, strictement conforme au texte. L'artiste a seulement ajouté quelque chose : à côté de Dieu le Père se trouve une femme que nous identifions avec la sainte-Église. De sa main droite, elle désigne l'Agneau ; dans sa main gauche elle nous paraît tenir une petite boule : nous proposons de reconnaître dans cet objet une allusion au verset 17 du chapitre II de l'Apocalypse, et ce serait la pierre blanche, symbole de la bénédiction, de l'absolution.

3° La dernière phase du drame, la scène du meurtre, est à droite du spectateur, dans le tableau inférieur. Nous y voyons Etienne à genoux subissant stoïquement la lapidation. Quatre hommes lui jettent des pierres, trois devant lui, et un par derrière, dissimulé un peu parmi les entrelacs du bandeau décoratif. Le martyr lève les yeux au ciel d'où descend pour le chercher la dextre de Dieu. C'est encore une traduction du texte qui s'exprime ainsi : « Ils lapidaient Étienne ; et lui, invoquait Jésus et disait : « *Sei-* « *gneur Jésus, recevez mon esprit* » (VII, 58) (2). »

***

Ainsi donc nous trouvons dans cet épisode secondaire du martyre de saint Etienne la confirmation de notre interprétation apocalyptique.

Pourrait-on nier que la scène du portail méri-

1. Les images si singulièrement placées n'ont pas été encastrées après coup, car la bande d'entrelacs qui borde élégamment le tympan, contient exceptionnellement, et dans un endroit parfaitement choisi, un personnage très habilement emmêlé dans le fouillis des lignes et qui joue son rôle dans la scène du martyre de saint Etienne.

2. *Revue de l'Art chrétien*, 1907, p. 100.

1. « *Ecce video cœlos apertos, et Filium hominis stantem a dextris Dei.* »

2. Le tympan du portail du transept méridional de la cathédrale de Paris est entièrement consacré à Saint-Étienne. Six ou sept scènes de sa vie sont représentées. Son martyre s'accomplit à la partie supérieure : Jésus apparaissant est au sommet, visible seulement à partir des genoux, et à peine plus grand que saint Étienne. Les deux anges traditionnels sont encore là, à droite et à gauche de Jésus. Dans le portail de Paris, le diacre martyr est évidemment personnage principal. — La cathédrale de Sens possède également un portail consacré à saint Étienne, son patron.

dional de Chartres soit apocalyptique ? Voilà un tableau magnifique, d'une ampleur extraordinaire, se déployant sur la baie centrale où trône Dieu le Père, et sur la baie occidentale où se tient debout le Fils de l'Homme, juste au-dessus de la tête de saint Étienne lapidé. Or, ce tableau grandiose dont l'idée symbolique ne saurait plus être contestée, n'est que la reproduction de l'image du tympan de Cahors, après un siècle de progrès. Dans les deux monuments, on a combiné, comme il était très facile de le faire, les deux visions semblables de Jean l'Évangéliste et de saint Étienne.

Persistera-t-on à croire que cette heureuse combinaison, admirablement logique, n'existe pas ? Préférera-t-on toujours errer et se perdre avec les anomalies hérétiques d'une Ascension ? Croira-t-on encore à Jésus montant au Ciel, aux anges venant le chercher, aux Apôtres stupéfaits, à la sainte Vierge présente, et à l'inexplicable confusion de deux histoires sans rapport mystique entre elles ?

Rien de tout cela n'est exact, et ce n'est pas seulement notre raisonnement qui nous le fait croire ; c'est maintenant saint Etienne lui-même qui nous l'affirme. Il nous le déclare : « Celui que je vois, c'est le Fils de l'Homme, et il ne monte pas au Ciel ; il y est déjà arrivé, car il est DEBOUT à la droite de son Père qui lui-même est dans le Ciel. Et son Père, vous le voyez comme moi, il est ASSIS à sa vraie place. »

Si cette déclaration ne suffisait pas, nous pourrions encore invoquer le témoignage d'un contemporain du portail de Cahors, d'un personnage irrécusable, de saint Bernard lui-même.

La première parole de l'abbé de Clairvaux que nous allons citer nous prouvera deux choses : 1° que le XII[e] siècle avait distingué cette vision du premier martyr, qu'il en faisait cas, et, mieux encore, qu'il s'en servait pour affermir la parole dogmatique de l'Apocalypse ; 2° que le XII[e] siècle établissait une différence complète entre les caractères mystiques de Jésus quand il était représenté ASSIS et quand il était DEBOUT. Voici cette parole extraite d'un sermon :

« Vous êtes en même temps, et le Seigneur des armées, et le Pasteur des brebis. Vous paissez donc votre troupeau, et vous vous reposez tout ensemble, mais ce n'est pas ici. *Car vous étiez* DEBOUT *lorsque vous regardiez du Ciel une de vos brebis, je veux dire le grand Etienne environné de loups sur la terre.* C'est pourquoi, apprenez-moi où vous paissez votre troupeau, et où vous vous reposez durant le midi, c'est-à-dire durant tout le jour (¹). »

* * *

Ce n'est point ici le moment d'oublier que, dans une étude antérieure (²), nous avons fait intervenir le nom de saint Bernard à propos de l'œuvre de Cahors.

En effet, nous avons avancé que le rapport ne paraissait pas fortuit, qui existait entre les quelques portails du même temps où fut sculptée la même donnée iconographique de l'*Agnus Dei*. Nous avons signalé le lien vraisemblable qu'établit le voyage entrepris en 1145 dans l'Aquitaine par l'abbé de Clairvaux et Geoffroi de Lèves, évêque de Chartres et légat du pape en France, dans le but d'organiser la lutte contre des hérésies devenues inquiétantes. Les deux éminents missionnaires ont successivement traversé Poitiers, Périgueux, Cahors, Toulouse ; or, par une étrange coïncidence, dans chacune de ces villes, un *Agnus Dei* est sculpté sur une façade d'une église, quand, avant 1145 (³) Geoffroi de Lèves avait déjà fait exécuter la même donnée symbolique pour sa cathédrale de Chartres. Certes, nous ne prétendons pas que Bernard et Geoffroi ont fait construire les monuments en question ; nous considérons seulement leur influence comme possible et même probable, sinon pour tous les cas, du moins pour un ou deux, et nous visons ainsi spécialement le portail de Cahors. Nous allons donc rechercher à quel degré peut avoir atteint l'influence soupçonnée : la dissertation sera nouvelle, car nous n'avons pas encore eu l'occasion de nous expliquer à ce sujet.

C'est en étudiant le portail d'Étampes (⁴) que

1. S. Bernard. *Sermons sur le Cantique des cantiques*, s. XXV[illegible], par. 4.
2. *Le portail royal d'Etampes*. Etampes, 1906, p. 26.
3. Au sujet de cette date, on peut se reporter à l'étude de M. Albert Mayeux. *Les grands portails du XIIe siècle et les Bénédictins de Tiron. Revue Mabillon*, août 1906 ; — voir aussi Camille Enlart. *Revue des Musées et Monuments de France*, 1906, p. 23 ; et W. Vöge. *Die Anfänge des Monumentalen Stiles im Mittelalter*, Strassburg, 1894, p. 122.
4. Le portail méridional de l'église Notre-Dame, à Étampes, se trouve dans des conditions particulières. Selon nous, il aurait été

notre attention fut attirée sur saint Bernard. Sans doute, on est surpris, et l'on nous trouve audacieux de mêler l'abbé de Clairvaux à des ouvrages de construction purement artistiques. N'attache-t-on pas une importance trop exclusive à sa diatribe de l'*Apologie*, écrite en 1126 [1], et qui ne concernait d'ailleurs que les cloîtres et les églises conventuelles, laissant très distinctement à part les cathédrales et les monuments paroissiaux ? Et par la suite, quelle fut l'opinion de saint Bernard ? Car il a eu une opinion, il n'y a pas le moindre doute là-dessus : n'ayant jamais pu rester indifférent sur une question religieuse [2], il a été pour ou contre l'ornementation des portails, et il a eu des préférences pour tel ou tel sujet d'ornementation.

Pendant sa vie entière, l'actif abbé de Clairvaux a parcouru, en long et en large, toute la Chrétienté occidentale. Aurait-il donc fait cela comme un aveugle, sans voir aucune des images qui ornaient les églises ? A lui, le grand consultant du siècle, on n'aurait pas demandé avis sur les œuvres à exécuter ? Pour supposer choses pareilles, il faudrait bien mal connaître le caractère de saint Bernard, l'homme le plus pensant et le plus agissant qu'on puisse imaginer, le propagateur de toutes les vérités chrétiennes, le défenseur de tous les dogmes attaqués, celui qui s'imposait, dans toutes les questions et sans s'inquiéter s'il déplaisait aux intéressés, avec l'énergie d'un homme de foi que pousse violemment sa conscience.

premier portail exécuté suivant le mode architectural devenu classique avec arc brisé et statues ornant les pieds-droits. En outre, il aurait été, croyons-nous, le premier portail français orné d'une image de l'*Agnus Dei* : il serait donc ainsi un portail-type tant au point de vue architectonique qu'au point de vue iconographique. (*Le portail royal d'Étampes*, op. cit.). C'est par l'iconographie que nous rattachons le portail de Cahors à celui d'Étampes : la formule de Cahors a pris son origine dans celle d'Étampes, née vers 1131. Nous donnons toujours cette date que nous avons fondée sur maintes circonstances favorables. Toutefois, nous reculerions volontiers la mise en train de plusieurs années, même de huit ou dix ans. Mais nos doutes ne sauraient s'étendre dans le sens contraire, vers un rajeunissement ; et la date de 1135 est pour nous l'extrême limite à envisager quant à la construction du portail d'Étampes.

1. En 1126, la grande sculpture monumentale *ne nous paraît pas* avoir existé en France, ou bien elle en était encore à ses tout premiers débuts. Bernard eût pu connaître la grande composition décorative en Italie, mais il ne s'y rendit pour la première fois qu'en 1133. Sa critique ne pouvait donc avoir à ce moment-là qu'une portée tout à fait restreinte.

2. « Les affaires de Dieu sont les miennes, rien de ce qui le regarde ne m'est étranger. » (Lettre de S. Bernard au cardinal Haimeric.)

Or, sur l'opinion de saint Bernard quant aux sujets de décoration pour les portails, nous avons trouvé une indication [1] assez précise dans ses écrits. Déjà l'on sait que le but du Christianisme est la Rédemption : saint Bernard n'en perdait jamais de vue la doctrine, et l'on peut constater que toute sa pensée, toutes ses paroles sont pénétrées de la grande mission que Jésus vint accomplir sur la terre. Or l'*Agnus Dei* est le symbole de la Rédemption. Ce sujet devait donc presque fatalement être cher à saint Bernard [2], qui, en outre, disait : « Il faut persuader la foi et non pas l'imposer avec violence [3]. » Cette pensée de douceur s'accorde mieux avec l'image de Jésus-victime tel que saint Étienne le vit, c'est-à-dire DEBOUT, qu'avec celle de Jésus juge, c'est-à-dire ASSIS. C'est justement la distinction que saint Bernard fit un jour lui-même, et nous croyons que l'on peut attacher une certaine importance à sa déclaration.

Saint Bernard, dans un sermon [4], montre comment l'homme plein d'amour pour la chair de Jésus-Christ, aime à se représenter son image sacrée. Finalement [5], il recommande de se le figurer comme *homme*, c'est-à-dire avec son caractère de *Fils de l'homme* qui est le caractère de l'*Agnus Dei*, de préférence à lui dans tout son appareil de gloire, à cause de la difficulté où nous sommes par notre imperfection de le voir ainsi.

« Plût à Dieu, dit-il,... que je pusse, dans un profond repos, contempler les grandeurs de l'Époux. Maintenant donc, et je ne le saurais dire sans répandre des larmes, puisqu'il ne m'est pas permis, je ne dis pas de contempler, mais même de chercher à voir le *Roi* ASSIS *dans sa gloire*, *sur les Chérubins*, *sur un trône* magnifique et grandiose, où, *égal à son Père*, il a été engendré dans la splendeur de ses saints, avant l'étoile du matin, et *où les anges désirent toujours le voir*, Dieu dans Dieu ; *ce qui me reste, c'est de le proposer*, à des hommes *comme homme*, *et selon cette*

1. Il se peut qu'il y en ait d'autres. Nous en donnons une qui nous a frappé par hasard.

2. Une crosse des abbés de Clairvaux, ouvrage du XIIe siècle, renferme l'agneau figuratif comme seul ornement symbolique. (*Musée de Cluny*).

3. *Sermons sur le Cantique des Cantiques*, s. LXVI, 12.

4. *Ibid.*, s. XX, 7.

5. *Ibid.*, s. XXII, 3.

forme en laquelle ayant voulu se faire connaître par un excès de bonté et d'amour, il s'est abaissé au dessous des anges et a mis son tabernacle dans le Soleil (Psalm. 18), sortant comme un époux de sa chambre nuptiale. *Je le représente plutôt dans sa douceur que dans son élévation, et dans son onction plutôt que dans sa grandeur*, et enfin *tel que le Saint Esprit l'a sacré et envoyé pour annoncer d'heureuses nouvelles à ceux qui sont dans la misère, guérir ceux qui ont le cœur percé de regret, prêcher le pardon aux captifs, la délivrance aux prisonniers, et l'année où le Seigneur doit faire éclater sa miséricorde* (1). »

En résumé, il n'apparaît pas que saint Bernard ait jamais été opposé à l'ornementation des façades des cathédrales (2), et il se montre convaincu de la supériorité de l'*Agnus Dei* en matière de propagande. Après cela, même s'il n'inventa pas l'idée d'employer cette formule iconographique, on peut deviner qu'il a déployé tout son zèle pour la faire adopter. En tout cas, son sentiment fut vite partagé par « le très fidèle et très prudent serviteur de Dieu », son ami Geoffroi de Lèves, puisque cet évêque fit sculpter de bonne heure l'*Agnus Dei* que nous voyons encore aujourd'hui au portail occidental de la cathédrale de Chartres (baie de gauche, sous le clocher neuf). Et le symbole fut successivement accepté pour la cathédrale du Mans, Saint-Ayoul de Provins, et Saint-Loup de Naud, où nous trouvons un agneau figuratif dans des portails tous construits à quelques années d'intervalle, c'est-à-dire presque au même moment.

Voilà donc les dispositions que nous supposons avec quelques preuves avoir existé chez l'abbé de Clairvaux et l'évêque de Chartres quand tous deux partirent en mission de propagande contre les hérésies, en l'année 1145. Sur les lieux, ils rencontrèrent le légat Henri et l'évêque d'Agen ; à Toulouse, ils logèrent chez les chanoines de Saint-Sernin (1). Sur leur séjour à Cahors et à Périgueux, on ne sait pas grand chose (2). Ils s'efforcèrent de remplir le mieux possible le but de leur voyage qui était de faire rentrer dans l'orthodoxie toute une population aux croyances fugaces.

C'est le côté historique connu de la question. Nous allons maintenant passer en revue les ressemblances au moins curieuses qui existent entre le portail de Cahors et celui de la cathédrale de Chartres que venait de construire Geoffroi de Lèves. Ces similitudes ont trait à la composition architectonique ou décorative ou symbolique.

1° L'arc de la porte est brisé à peu près dans les proportions des portails d'Étampes et de Chartres (3).

2° Les colonnettes et arcatures qui couronnent le registre inférieur sont inspirées de celles de la porte centrale de Chartres (4). On constate seulement qu'elles sont en progrès. Les tores à la base des colonnettes sont beaucoup plus aplatis ; par un relèvement de la ligne des arcatures, le principe de celles-ci s'est transformé ; enfin au-dessus des simples arcatures courent les murs et les toits de la Jérusalem céleste. Par ce détail, le tympan de Cahors se rapproche de celui de la porte Sainte-Anne, à Notre-Dame de Paris, mais il nous paraît quand même d'un style moins avancé : c'est un style intermédiaire entre Chartres et Paris (5).

1. Les sermons sur le *Cantique des Cantiques* sont au nombre de 86. D'après une étude faite par l'abbé Vacandard (*Vie de S. Bernard*, Paris, 1895, t. I, p. 471, et 493, note 3), les 23 premiers sermons ont été prêchés entre 1135 et 1136. Ensuite, il y eut des interruptions longues et fréquentes, si bien que le sermon LXXX a été prononcé postérieurement à 1148 et avant 1153, date de la mort de l'abbé de Clairvaux. Il s'ensuit que le dernier extrait cité par nous (« Plût à Dieu », etc.), est de 1136 environ, quand le portail d'Étampes était déjà terminé depuis quelque temps. Quant à la phrase où est mentionné saint Étienne, elle a été prononcée vers 1140, très probablement encore avant la construction du portail de Cahors.

2. Nous croyons que s'il avait eu pareil sentiment, il l'eût exprimé avec fracas ; et ses fidèles ou ses ennemis nous eussent transmis les échos de ses « aboiements ». Au contraire, en 1135, accidentellement, en cherchant une comparaison, saint Bernard a dit : « La peinture et l'écriture sont des arts dignes de louange, et cependant on ne loue ni la plume ni le pinceau... » (*Serm. sur le Cant. des Cant.*, XIII, 6). Il est clair qu'il eût aussi bien dit : « La sculpture et l'écriture... etc. » Bernard n'avait donc pas de parti pris contre l'art et ses manifestations raisonnables, à plus forte raison quand celles-ci furent devenues utiles, voire même nécessaires dans un but de propagande (Voir notre étude, *Le Portail royal d'Étampes*, p. 8 et 9).

1. Gaufrid, *ep.*, ap. Migne, t. CLXXXV, n° 7 ; — Cf. Vacandard, *op. cit.*, t. II, p. 226.

2. Vacandard, *op. cit.*, t. II, p. 225.

3. On commence à admettre assez généralement que la brisure de l'arc d'un portail ne prouve nullement que ce portail a été construit après 1150. En outre, s'il est assez extraordinaire de trouver une porte à arc brisé dans le Midi, vers 1150, le cas s'explique très bien pour celle de Cahors si l'on consent à admettre que Geoffroi et Bernard aient donné des avis pour sa construction.

4. Il s'agit ici uniquement du portail occidental de la cathédrale de Chartres, œuvre du XII[e] siècle.

5. Les arcatures étaient déjà fort utilisées pour la décoration des sarcophages à l'époque gallo-romaine. Néanmoins nous retrouvons

3° La tunique du Christ est drapée et attachée de la même façon que dans l'image de l'*Agnus Dei* du portail occidental de Chartres (baie de gauche). La ressemblance est surtout notable à la ceinture.

4° Un des assesseurs a les jambes croisées selon une mode répandue un peu dans le portail de Chartres et plus encore à Saint-Denis. Si nous ne pouvons avoir l'air d'ignorer ce fait, nous ne prétendons pas en user comme argument, car on retrouve le même mouvement répété partout dans le Midi et notamment à Toulouse. Exactement dans le même cas se trouve le bonnet juif [1] d'un des auditeurs de saint Étienne.

4° Les quatre anges si extraordinaires avec leur tête en bas, se retrouvent à Chartres dans le portail de l'*Agnus Dei*. Ils sont seulement placés au-dessus du Christ au lieu d'être au dessous. Nous ne parlons pas des deux anges aux gestes traditionnels parce qu'ils ne sont pas particuliers à Étampes, à Chartres et à Cahors.

5° Enfin les assesseurs sont au nombre de *dix* exactement comme à Chartres ; nous ne les trouvons guère en pareil nombre que dans ces deux villes et à Meillers, où un *Agnus Dei* se trouve également représenté [2].

En résumé, voici l'opinion que nous croyons devoir adopter sur le portail de Cahors à la fin de notre étude.

La construction de ce portail ne nous paraît pas aussi rapprochée de la fin du XIIe siècle qu'on l'a dit. Nous ne voyons pas au contraire une seule impossibilité sérieuse à ce que ce monument ait été érigé vers 1150, soit peu après la visite de Geoffroi de Lèves et de Bernard de Clairvaux. Les différences qui existent entre les deux œuvres ne sont pas un sérieux empêchement. A l'époque romane, la diversité est un principe : on ne copie pas servilement. En outre, le progrès a marqué sa griffe sur l'œuvre nouvelle ; la dissemblance de nature et de dimension des matériaux employés a forcé de changer la composition, et, ce fait mis à part, donne à l'œuvre un aspect différent ; enfin combien d'autres circonstances touchant aux ressources et à l'architecture n'ont-elles pas pu intervenir ? Tout cela n'empêche pas d'entrevoir la possibilité de l'influence plus ou moins grande de l'abbé de Clairvaux et de l'évêque de Chartres pour le choix du sujet et l'élaboration de l'œuvre.

En tout cas, notre idée est bien nette quant au sujet. Aujourd'hui, le doute n'est plus possible. Il faut croire saint Bernard, Jean l'Évangéliste, et le premier martyr Étienne. En face du tympan de Cahors, nous pouvons nous écrier avec Jean-Baptiste : « ECCE AGNUS DEI ! »

L. Eug. LEFÈVRE (d'Étampes).

dans les arcatures de Cahors comme une vue en perspective des dais des grandes statues d'Étampes et de Chartres, lesquels dais avaient d'ailleurs exactement la même signification symbolique.

1. A propos des bonnets voici un renseignement trouvé dans le Rational de Guillaume Durand et que nous croyons tout à fait nouveau pour les iconographes de notre temps. Ce bonnet, dit l'évêque de Mende, est la *tiare* que les Hébreux nomment *namphrie*, et que nous appelons *bandelette* ou mitre, laquelle diffère de la tiare pontificale, et qui représente en quelque sorte la forme d'un casque rond. (*Rational*, traduct. Ch. Barthélemy, Paris, 1854, t. I, p. 286).

2. Meillers, canton de Souvigny, Allier. Les dix assesseurs sont dans des niches, à droite et à gauche de Jésus DEBOUT dans une gloire.

Les sanctuaires de Saint-Menas et les fouilles de Karm-Abu-Mina en Egypte.



LA découverte des sanctuaires de Saint-Menas et de la ville qui avait surgi tout autour (voir *Revue de l'Art chrétien*, 1906, pp. 397 et suiv.) se présente de plus en plus comme un des événements archéologiques les plus notables de notre époque.

MM. Kaufmann et Falls poursuivent leurs fouilles avec une ardeur persévérante et le succès continue à les servir. Le premier des deux explorateurs a fait paraître récemment un rapport sur les travaux exécutés de juin à novembre 1906. (*Zweiter Bericht über die Ausgrabung der Menas-Heiligtümer in der Mareotiswüste*, Le Caire, Boehme et Anderer, 1907. Gr. in-8, 128 pages et 58 figures et plans dans le texte.) Il promet pour juin 1907 un nouveau rapport avec carte, plan d'ensemble, étude ethnographique et historique sur la cité de Saint-Menas.

Les fouilles, généreusement subsidiées par la ville de Francfort-sur-le-Mein et par divers personnages éclairés, se poursuivent d'après des méthodes rigoureusement scientifiques: non plus, comme il arrive encore fréquemment en Orient,

dans le but d'enrichir quelque musée par les trouvailles, mais pour l'étude et la conservation de la ville en ruine elle-même et de ses monuments. Pour peu que le gouvernement égyptien ou la riche ville d'Alexandrie, voisine de Saint-Menas, veuille prendre certaines mesures de protection, il y aura là désormais comme champ d'étude permanent, les ruines déblayées d'une ville chrétienne, antérieure aux invasions arabes. Jusque dans ces dernières années, disait M. Strzygowski, les monuments de l'antiquité païenne ont presque seuls attiré l'attention. Les fouilles de Karm-Abu-Mina montrent une fois de plus que la situation tend à se modifier et que les monuments chrétiens, c'est-à-dire les monuments qui nous intéressent de plus près, ne sont plus dédaigneusement négligés.

Les travaux de l'été dernier ont complètement dégagé le groupe imposant des deux sanctuaires centrals et de leurs annexes. M. Falls en a pu relever un plan d'ensemble assez détaillé. D'après celui-ci la basilique d'Arcadius ne paraît pas avoir possédé une coupole, comme on l'avait cru d'abord.

Elle s'ouvre au Sud sur un atrium dont le plan est malaisé à reconstituer, à l'Ouest sur la basilique de Saint-Menas et sur une entrée de la crypte du saint. Celle-ci, large ouverte par dessus, dans l'avant de la grande nef de la basilique du saint, a été déblayée avec soin. Elle était richement décorée de marbres et de stucs. Accessible du côté Nord par de larges escaliers et par un cryptoportique, elle renfermait, outre la célèbre image en marbre, fixée sur la paroi du fond, une châsse en bois. Telle est du moins la présomption que justifient des débris retrouvés et l'usage des églises coptes.

Vers son extrémité occidentale le sanctuaire de Saint-Menas est traversé dans sa largeur par un important canal souterrain. Sans nul doute c'était la source miraculeuse. Divers indices, tels la présence de nombreuses ampoules, le voisinage du *graffito* qui mentionne la vertu de l'eau sainte, permettent cette conclusion.

Le baptistère monumental situé à l'Ouest des églises, est indépendant des constructions basilicales ou monastiques, fait exceptionnel en Égypte et dans l'Afrique romaine. On y voit au milieu une piscine circulaire de 1,55 m. de profondeur, munie de deux descentes de quatre marches disposées dans un même axe. Une piscine plus petite existe dans une des annexes du baptistère et servait sans doute au baptême des enfants.

Au Nord des basiliques sont situés des hospices et des monastères aux proportions colossales, dans lesquels les explorateurs ont pratiqué des tranchées et commencé les fouilles. On y trouve des citernes considérables qui étaient alimentées à la fois par l'eau souterraine et par l'eau de pluie. On y voit aussi des bains et près de ceux-ci des dépôts d'eulogies. Parmi les types nouveaux qui y furent découverts il s'en trouve avec l'inscription

Φ
Ζ ω Η,
Σ

dont nous avons mentionné la présence sur une boîte du *Sancta Sanctorum* (*Revue de l'Art chrétien*, 1906, p. 419 et 1907, p. 201.)

L'ensemble des constructions monastiques et hospitalières (les basiliques y comprises) occupe quarante mille mètres carrés, soit près du double des grands monastères du château de Siméon dans la Syrie centrale et de Tébessa en Algérie. On y trouve quelques inscriptions qui remontent au Ve ou au commencement du VIe siècle. Ces constructions subirent des remaniements à une époque où les sanctuaires étaient déjà abandonnés. Aussi conserve-t-on l'espoir d'y retrouver des débris sculptés, retirés des basiliques.

Une salle, destinée sans doute à la réception des hôtes, a déjà été déblayée. Mais il reste à mettre au jour les locaux utilisés pour la vie commune et pour les services, quelques sanctuaires, tels l'église de Sainte-Thècle, et le cimetière des moines. En effet les monastères fortifiés possédaient un cimetière réservé aux moines. Or, les monastères de Saint-Menas, de même que les sanctuaires, étaient protégés par des fortifications.

A présent déjà quatre cimetières ont été retrouvés aux extrémités de la ville. Les travaux de déblaiement sont très avancés dans celui du Nord qui appartient en partie à l'époque arabe, en partie au Ve et au VIe siècle. La basilique à trois nefs, avec abside semi-circulaire, *prothesis*

et *diaconicum*, englobés dans le pourtour de la construction, suivant le plan syrien, est complètement mise à jour. L'atrium, rare en Orient, se retrouve ici à l'Ouest de la basilique. Sa présence s'explique sans doute par les chambres funéraires qui le flanquent de deux côtés. Au Nord et au Sud l'église est, elle aussi, bordée de constructions: sans doute les appartements des prêtres, un baptistère dont on retrouve la vasque, etc.

Le cimetière du Sud est occupé, exclusivement paraît-il, par des chambres souterraines servant de sépultures familiales. C'est une disposition qu'on retrouve à Jérusalem. Des escaliers de 3 à 15 degrés permettent l'accès des chambres. Les adultes y étaient ensevelis sans être placés dans des sarcophages, les enfants étaient déposés dans des demi-amphores.

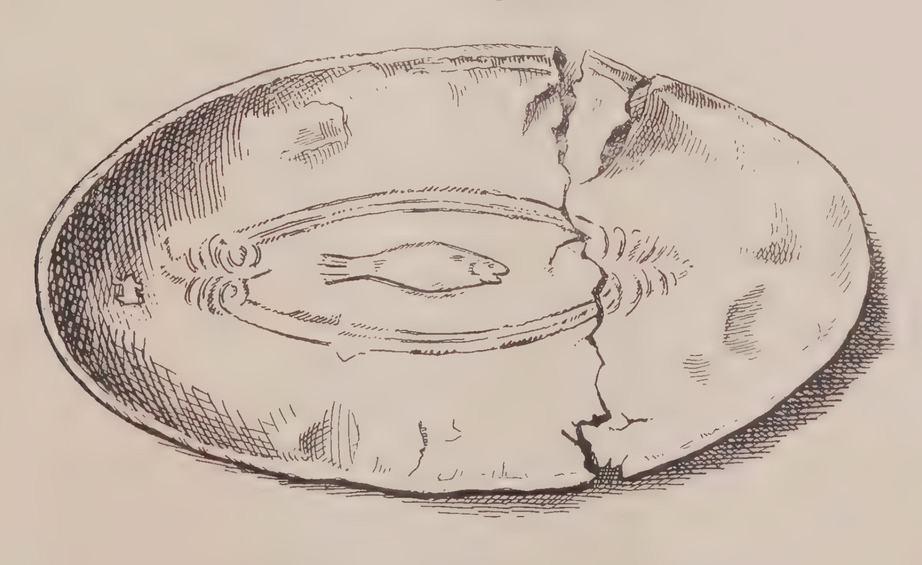
R. M.

Plat en Cuivre — Chandelier.

N de nos amis habitant l'Est de la France, me communique deux objets anciens, curieux tous deux. J'ai obtenu de lui la permission de les présenter aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*.

Les dessins qui accompagnent ces lignes, aideront beaucoup à les faire apprécier.

Nº 1. — Plat ovale en cuivre argenté, brisé en deux morceaux. A première impression ce plat peut paraître d'une époque assez rapprochée de nous, du XVIe siècle par exemple. Son ornementation un peu gauche et sa forme amènent à cette idée, comme aussi la mollesse de sa gravure.



o 232

Plat en cuivre argenté.

Ce plat porte en son centre gravé en creux un poisson, le poisson, ce symbole adopté par les premiers chrétiens ; et le petit plat devient alors un monument non seulement intéressant mais vénérable, au moins par son âge. Car ce plat est antique à n'en pas douter et du IIe ou IIIe siècle.

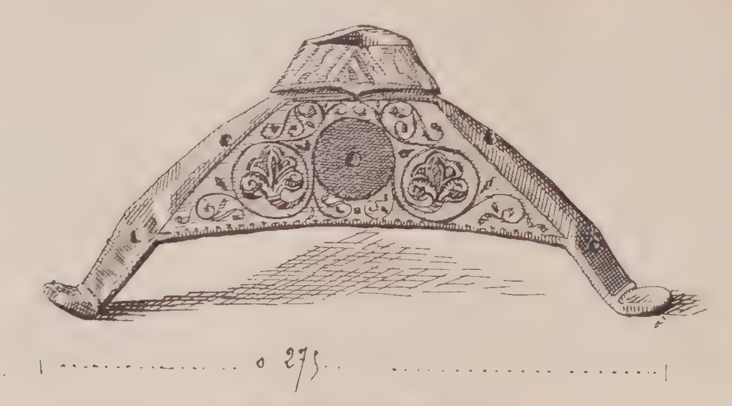
Il est antique et en voici les *raisons :* 1º Il a été trouvé dans la vase d'une rivière, sous un pont à proximité de l'ancienne Solimaniaca, au passage d'une voie romaine. 2º Un plat, exactement semblable à celui dont je parle, a été trouvé à Grand, dans un puits romain, avec toutes sortes de débris d'objets romains ou gallo-romains.

Ce plat de Grand avait les mêmes dimensions que celui, ici reproduit ; il était également en cuivre plaqué d'argent. Un dessin gravé ornait

le fond. Le poisson était gravé au centre, mais, en outre, deux oreilles existaient aux extrémités, « du moins je crois m'en souvenir », « c'était, me dit mon ami de l'Est, il y a 20 ou 23 ans ».

Je ne sais où est passé aujourd'hui ce petit plat de Grand.

Notre petit plat est donc antique, et il n'était pas une exception : faut-il y voir un monument



Chandelier du XIIIe siècle. — Socle.

chrétien, comme le poisson le pourrait faire croire? Je penche pour l'affirmative sans pouvoir rien dire de plus.

C'est au titre de chrétien qu'il paraît dans cette revue.

Peut-être un lecteur voudra-t-il bien contribuer à faire avancer la question ; je le remercie d'avance de sa peine.

L'autre objet, n° 2 — est un chandelier, ou plutôt les restes d'un chandelier, du XIIIe siècle



Chandelier du XIIIe siècle. — Bobèche.

en tout trois morceaux. *a)* La bobèche, *b)* une pièce triangulaire s'ajustant sur le socle, *c)* le socle lui-même.

Quand mon ami l'acquit c'était bien un chandelier composé de tous ces morceaux, mais un chandelier remanié vers 1810. — La tige était unie, en cuivre; étant moderne, elle a été écartée ; seules les parties anciennes ont de l'intérêt. La décoration de la bobèche et du socle est formée par des anges, dans des cercles. (Voir figures).

Ce sont des motifs couramment usités à cette époque.

L'émail est d'une belle qualité ; les dessins, rinceaux et angelots, apparaissent en cuivre sur le fond de l'émail.

L'émail qui sert de fond aux angelots de la bobèche, est d'un ton verdâtre rare dans la région de Paris. Le grand socle est entièrement émaillé bleu, d'un ton que l'on rencontre ordinairement.

Quant au petit appendice triangulaire qui reliait le socle à la tige, il ne porte plus aucune trace d'émail. — Voilà donc les restes d'un chandelier du XIII[e] s.; il en reste beaucoup de cette belle époque et la publication de celui-ci ne s'imposait pas, s'il n'avait eu une particularité: sa taille.

Il était en effet très grand, la cote qui accompagne le dessin permet de le constater.

Encore ce socle ne nous parvient-il que défiguré.

Des trous font regretter des pièces absentes, lézards, ou chimères, aux angles ; des cabochons ou des bossettes dans les parties planes ; ce chandelier devait être un véritable joyau de grande importance décorative. On ne peut que regretter ce qu'il était.

Ce qui reste est encore très beau, et d'une belle qualité de travail.

J. C.



Correspondance.

Italie.

Rome, juin 1907.



UAND on visitait le Palatin on était frappé de l'aspect si caractéristique de la Villa Mills, qu'ombrageaient de grands cyprès semblant porter le deuil d'une civilisation disparue. Le soir au coucher du soleil, cette villa, située à l'angle Sud-Ouest de la colline historique, prenait un aspect encore plus mélancolique, qu'augmentaient les croassements de nuées de corbeaux qui avaient élu domicile dans les arbres qui l'entouraient. Une gravure de Bossi (Calcografia reale) rend bien cette impression. Or cette villa va tomber sous le pic des démolisseurs pour rendre à la lumière la partie la plus importante du palais d'Auguste qu'elle cachait sous ses voûtes.

Les origines de cette villa remontent au milieu du XVIe siècle. Les Mattei, ducs de Giove, construisirent une maison de campagne sur les ruines du palais impérial, et comblant les pans de mur à moitié démantelés, l'entourèrent d'un jardin, seule chose vivante au milieu de ces ruines. Au bas de la villa, il y avait un portique soutenu par quatre colonnes de granit gris et une grande salle qui furent peintes à fresque par Raffaellino del Colle, élève de Raphaël. Ces fresques furent gravées par Marc Antonio, Marco di Ravenna et autres. Elles représentaient des sujets païens, et eurent beaucoup à souffrir de l'abandon dans lequel fut laissée la villa, restaurée après 1824 par Pietro Camuccini ; elles furent ensuite séparées du mur et vendues à divers amateurs.

Au milieu du XVIIe siècle, en faisant des fouilles dans la villa, on tomba sur une salle toute tendue de draperies d'or qui se réduisirent en poussière au contact de l'air, puis sur une autre qui était couverte de fines lames d'argent avec des traces de ciselure et que le propriétaire, ignorant la valeur de sa trouvaille, vendit pour du vieux fer. Je ne parle pas des statues, colonnes et autres marbres précieux que l'on recueillit à cette occasion. En 1689 les Mattei ayant vendu cette villa aux marquis Spada, elle prit leur nom. Vers 1777 elle devint la propriété d'un prêtre français, l'abbé Rancoureil, qui l'avait achetée pour y faire des fouilles, et ayant découvert en effet quelques salles du palais impérial d'Auguste, construisit un escalier pour les visiter. En 1785 la villa passe entre les mains d'un agent de la cour de Vienne à Rome nommé Brunati, puis aux Colocci de Jesi qui la gardèrent jusqu'en 1818. A cette époque elle fut achetée à compte et demi par les anglais William Gell et Mills. Le premier ayant peu après cédé sa part au second, la villa prit le nom de son nouveau propriétaire sous lequel elle eut un regain de célébrité. Mills fit faire d'importants travaux de consolidation des fresques du portique (en 1824) et ouvrit largement aux visiteurs tant la villa que les ruines qu'elle recouvrait.

En 1856 les religieuses visitandines, qui habitaient à Rome via dell'Umiltà, quittèrent cette demeure, et ayant acheté pour 150,000 francs la Villa Mills, s'y établirent. Supprimées en 1873 par le gouvernement italien qui appliquait aux maisons religieuses de Rome les lois de suppression en vigueur dans le royaume depuis 1866, la maison passait virtuellement dans les mains du gouvernement. Celui-ci cependant y laissa les religieuses jusqu'à ce que, par voie d'extinction, elles ne furent plus que six. Cette date étant arrivée l'année dernière, les visitandines durent abandonner leur poétique et mélancolique refuge et aller ailleurs.

Les archéologues attendaient depuis longtemps ce moment. De même qu'ils avaient poussé tant qu'ils avaient pu à la démolition de Sainte-Marie Libératrice au Forum, pour retrouver ce qu'il y avait dessous (et ils y ont retrouvé *Sancta Maria Antiqua*, l'ancienne basilique des Papes pendant les VIIe et VIIIe siècles), de même ils espèrent rendre au jour ce qui restait encore à explorer de l'ancien palais d'Auguste. Les premières recherches ont abouti à des résultats que l'on ne soupçonnait pas pour l'histoire de Rome, et ont fait rapprocher la fondation de la *Roma quadrata* au IVe ou Ve siècle avant Notre-Seigneur.

Laissant le profane pour ne parler que de l'art chrétien, on a rendu au jour les restes de l'ancien oratoire impérial appelé Saint-Césaire *in palatio.*

Mais, dira-t-on, cette église n'était point à découvrir ; c'est une diaconie qui existe près des Thermes de Caracalla. Cette remarque provient cependant d'une équivoque. On sait qu'au IVe siècle l'empereur Valentinien transporta de Terracine à Rome le corps de saint Césaire, martyr de cette ville, et le plaça dans un *cubiculum* du palais impérial. A noter que ce martyr était mort le 21 avril, jour anniversaire de la fondation de Rome et auquel on célébrait les fêtes fameuses appelées *Paliliæ.* Ce *cubiculum*, changé par l'addition d'une petite abside en oratoire, fut la chapelle privée des empereurs chrétiens. Quand on élisait un empereur à Byzance, on exposait son image à Saint-Césaire, ce que l'on fit notamment pour celles de l'empereur Phocas et de sa femme Léoncie. S. Sergius Ier y fut élu en 687. Au temps de Grégoire IV cet oratoire avait vu se fonder à ses côtés un monastère de moines grecs dont on a une mention très explicite en 828. C'est encore dans cette même église que fut élu Eugène III (1145) « *apud monasterium sancti Cesarii* », dit l'historien Boson. (Lib. Pont., ed. Duchesne II, 386.) Mais à partir de cette époque l'histoire s'obscurcit, le monastère exista jusqu'au XIIIe siècle, puis le silence se fait si complet que lorsque les auteurs du XVIe siècle parlent de l'église de Saint-Césaire, ils font uniquement allusion à celle qu'ils connaissaient aux Thermes de Caracalla. Ils lui appliquent tout ce que l'histoire nous apprenait de Saint-Césaire *in palatio*, et lui donnent même le nom caractéristique qui désignait cet oratoire. Mgr Duchesne avait cependant nettement indiqué la confusion, et les fouilles ont permis de retrouver maintenant le *cubiculum* qui formait le corps de l'oratoire et la petite abside qu'on lui avait ajoutée par derrière. On a retrouvé aussi des fresques qui décoraient la chapelle et une chambre contiguë, probablement une salle de l'ancien monastère grec. Mais la découverte est encore trop récente pour que l'on ait d'autres nouvelles.

D'ailleurs le gouvernement vient de constituer comme une sorte de monopole artistique. Il vient de paraître au 1er janvier de cette année à Rome un « *Bollettino d'arte del Ministero della P. Istruzione. Notizie dei musei, delle Gallerie e dei monumenti.* » Chaque livraison se compose d'une quarantaine de pages in-4° avec des illustrations, soit dans le texte, soit hors texte. La revue mensuelle coûte 25 francs pour l'Italie, mais ce qu'il y a d'important est ce qui suit. Une lettre du ministre, imprimée avec le premier fascicule, défend aux Directeurs des instituts publics d'art et à leurs fonctionnaires de fournir aux étrangers des nouvelles des découvertes, ou des reproductions des objets mis au jour, restaurations, etc. « avant qu'elles aient paru dans le *Nuovo Bollettino.* » C'est bel et bien du monopole en faveur de l'organe en question, et l'observation de ce règlement légèrement draconien gênera considérablement la diffusion des nouvelles d'art, en constituant pour leur diffusion ce qui ne s'était encore fait en Italie que pour le sel et le tabac.

Le trésor du *Sancta Sanctorum*, qui est maintenant au Vatican, a donné lieu à une double publication ; celle du R. P. Grisar et celle de M. Lauer. Le savant Jésuite allait lentement dans son travail, et M. Lauer partant un an après lui, et publiant avant lui son étude avec de splendides illustrations a renversé le vers de la fable.

« Rien ne sert de courir, il faut partir à point. »

Et c'est ce dont le R. Père ne peut point se consoler. Mais je ne veux point parler de ce trésor qui mérite toute une étude, et où du reste, après les deux susdites publications il n'y a rien à glaner. Je donnerai toutefois un petit détail que je crois inédit. Les reliques étaient enveloppées dans des fragments de parchemin. Ceux qui ont fait ce travail avaient pris les premières feuilles déjà écrites qui leur étaient tombées sous la main, car ils estimaient que le parchemin vierge pouvait être mieux utilisé. Ils ont donc écrit le *pitacium*, c'est-à-dire le nom du saint dont ils enveloppaient la relique, sur le parchemin sans s'inquiéter de ce qui y était déjà. Quand le P. Erhlé a eu communication de ces feuillets, il les a déroulés et y a trouvé des fragments de l'histoire de Rome de Tite-Live. Les fragments n'étaient pas inédits, mais les feuillets appartenaient à un manuscrit qui datait du IVe

siècle. Inutile de dire que les feuillets ont été mis à la Bibliothèque Vaticane et que le savant custode de ces trésors s'est empressé de les faire photographier.

On conserve dans le *Sancta Sanctorum* une image très vénérée du Sauveur que l'on appelle *achérotype*, non faite de la main des hommes. On a pu la voir au jubilé de 1900, époque où elle fut solennellement portée à Saint-Jean de Latran et exposée pendant une dizaine de jours à la vue du public. Le Chapitre de cette basilique en fit à cette occasion des photographies très bien réussies, et fort importantes pour l'histoire de l'art. On sait en effet qu'on ne voit de l'image que la tête du Sauveur, tout le reste étant couvert par des plaques d'argent finement ciselées. On disait de plus que l'image que l'on voyait n'était qu'une copie faite sous Innocent III de la véritable image existant par dessous et qu'elle cachait. Une vérification semblait nécessaire, et elle a eu lieu le 21 janvier 1907 sous la surveillance et le contrôle du docte archéologue qu'est Mgr Wilpert. Il enleva d'abord les plaques d'argent qui recouvrent l'image, puis le tissu sur lequel on avait reproduit la peinture, et voici comment il analyse lui-même ses impressions et ses études. « Ma première impression fut une désillusion complète. Je ne parvenais même pas à distinguer de vagues traits de l'image antique. Mais le jour suivant, ayant lavé le bois avec de l'eau acidulée, j'aperçus les contours de l'image et j'y entrevis une véritable œuvre d'art. Le Sauveur avait été représenté assis sur un trône royal orné de pierres précieuses. Une main fait le geste qui accompagne un discours ; l'autre s'appuye sur un bras du trône. La tête est presque complètement effacée, le nimbe doré, au contraire, qui l'entoure, est dans un état parfait de conservation. Tout autour se devine une inscription. A en juger par les jambages qui subsistent, elle devait comporter quatre lettres à gauche de la tête ; à droite se lit clairement un L qui devait terminer un mot, et la place où se trouve cette lettre permet de dire que, de ce côté aussi l'inscription se formait de quatre lettres. » Mgr Wilpert est amené à y lire le mot *Emmanuel*, Dieu est avec nous.

La tradition dit que cette image est achérotype, elle ajoutait aussi qu'elle était venue portée de l'Orient par les anges, suivant une légende assez commune pour toutes les images de ce genre que l'on vénère dans l'Italie. Bien entendu, il n'y a dans l'histoire aucune trace de ce transport miraculeux, et l'imagination a pu se donner d'autant plus librement carrière qu'elle n'était gênée par aucun document historique. L'examen qu'a fait Mgr Wilpert semblerait exclure que l'image primitive soit d'origine orientale, car la peinture ne se trouve pas sur bois de cèdre ou d'olivier, mais sur du noyer, bois occidental par excellence. Son époque peut être assignée entre 450 et 550. On ne peut pas la faire remonter plus haut que 450, car c'est à cette époque seulement que l'on commence à inscrire dans le nimbe une petite croix au-dessus de la tête du Sauveur pour en attester la divinité. Par contre, on ne peut descendre au dessous de 550, car vers ce temps prévalut l'usage d'écrire en grec sur les images du Sauveur les initiales des mots Jésus-Christ Sauveur.

Elle fut restaurée vers 911, si on peut appeler restaurer couvrir l'image d'une toile sur laquelle on reproduisit la peinture. Quand Innocent III fit orner l'image de lames d'argent, on raviva les couleurs déjà un peu effacées, mais l'auteur suivit servilement son modèle.

Cette coutume de recouvrir l'image ancienne, vénérée à l'origine mais affaiblie par le temps, par une autre qui la reproduisait aussi parfaitement que les moyens que l'on possédait le permettaient, n'est point isolée. On a ainsi procédé, à une époque qu'il serait difficile de préciser, pour l'image dite del *Volto Santo*, ou voile de Véronique qui est conservé dans la Sacristie de Saint-Pierre. Ce que les fidèles peuvent encore voir aux jours où on fait l'ostension est une copie sur toile très fine de l'image qui existe en dessous, mais que depuis des siècles personne n'a pu examiner. On ne sait donc dans quel état se trouve la peinture originale.

On vient de découvrir dans une des salles de l'Institut des Beaux-Arts de Florence les restes d'une belle et grande peinture murale représentant la sainte Cène. Cet institut a été installé en 1783 dans les locaux de l'ancien hôpital de Saint-Matthieu et la fresque occupe toute une paroi, mais manque de la partie centrale qui fut

détruite quand on ouvrit une porte pour faire communiquer cette salle avec une autre. Cette scène évangélique est peinte en clair obscur vert. A droite de la porte il reste quatre figures, trois d'apôtres et une incomplète de Notre-Seigneur reconnaissable à son air plus jeune, à sa figure grave, douce et méditative, et à sa chevelure longue partagée par le milieu suivant le genre traditionnel de ses portraits. Le dernier des apôtres a la tête rasée et une couronne de cheveux comme les dominicains. A l'angle un domestique lit dans un grand livre qu'il tient à la main. De l'autre côté sont encore quatre apôtres dont l'un d'eux semble habillé comme un moine ; à gauche, à l'extrémité, sont quatre personnages, le directeur de l'hôpital suivi de trois familiers dont l'un porte une bouteille de vin et une fruitière. D'après son attitude, il offre le repas aux apôtres et à Notre-Seigneur. La peinture est œuvre du XVe siècle, car elle imite parfaitement l'art du Giotto qui eut tant de succès en Italie. En 1410 cet hôpital, fondé en 1385 sous le nom de Saint-Nicolas, le changea pour celui de Saint-Matthieu. La revue d'art du Ministère italien l'attribue à Antonio Vanni qui peignait en clair obscur vert, précisément comme est cette Cène.

Les Carmes déchaussés possèdent à Arezzo en Toscane un couvent appelé Notre-Dame des Grâces et mentionné dans les différents guides qui signalent à l'admiration des visiteurs une jolie colonnade du commencement de la Renaissance. Or c'est précisément sur les murs de ce portique,qu'à l'occasion de certaines restaurations, on vient de découvrir de grandes fresques qui se prolongent sur une étendue de 12 mètres. Ces fresques sont mentionnées par Vasari qui les attribue à Pier della Francesca. Elles ne sont pas encore complètement découvertes et déjà il y a un procès à l'horizon. Les Carmes voudraient les détacher et les convertir en monnaie sonnante, pour se compenser de ce que leur a pris le gouvernement ; celui-ci veut les garder et ne parle rien moins que de prendre l'église avec le portiquequi lui est annexé, et par conséquent, les peintures, objet du litige. C'est un moyen radical, j'en conviens, mais est-il juste ? C'est une autre question que l'on ne veut pas examiner.

Une découverte en appelle une autre. A Novoli près de Florence il y a une petite église dédiée à saint Christophe qui possède un vicaire amoureux des arts. L'intérieur de l'église était immaculé dans son revêtement de chaux blanche, et cet ecclésiastique soupçonna que peut-être des peintures se trouvaient par dessous. Il racle avec précaution le badigeon, et voilà qu'apparaît une tête de sainte ; un peu plus loin, continuant son travail, c'est un saint Jean Chrysostome, puis le Saint Rédempteur, fresques aussi admirables par leur coloris que par leur parfait état de conservation. Poursuivant ses tentatives sur une autre paroi, il découvrit une grande fresque, dont quelques parties seulement sont encore visibles, des petites têtes et des arbres à fruit dans le genre de ceux que l'on admire dans les cloîtres de *Santa Maria Novella*.

Il serait difficile de dire dès maintenant si ces peintures doivent être attribuées à tel peintre florentin ou à tel autre, mais ce qu'il y a de certain c'est qu'elles doivent être du XVe siècle.

Trouver chez soi un Raphaël est chose actuellement assez rare ; c'est cependant la bonne fortune qui vient d'échoir au curé d'Asolo (dioc. de Trévise). Le tableau n'est pas grand, car il mesure seulement 28 sur 21 cent. La composition est faite en manière de pyramide. Au centre est la madone avec l'enfant Jésus qu'elle tient amoureusement entre ses bras et qui parle à saint Jean assis plus en bas et à droite. A gauche est agenouillée, sous les traits d'une vieille personne, sainte Élisabeth. Le fond est très simple : la campagne et un ciel d'un bleu intense. Mais, dira-t-on, qui nous prouve que nous sommes en présence d'un tableau de Raphaël ? car il faut bien constater que tout document historique fait défaut. Les critiques d'art s'appuyant sur les caractères du tableau n'hésitent cependant point dans leurs affirmations, et se fondent pour cela sur le type de la Vierge et sur celui de saint Jean-Baptiste, qui à lui seul, assurent-ils, suffirait à établir l'auteur du tableau.

Il existe à Palestrina, dans le magnifique palais Barberini, une chapelle où on voit une *Pietà* sculptée dans la pierre même de la montagne. Ce groupe n'est pas entièrement terminé, on dirait plutôt une esquisse en pierre, mais on

en ignorait l'auteur. M. Albert Grenier, membre de l'École d'archéologie française de Rome, après une étude attentive du groupe, n'hésite point à y reconnaître un travail de Michel-Ange. Je ne veux pas entrer dans le détail des raisonnements et des déductions ingénieuses qui ont conduit l'archéologue français à cette identification : il me suffit de l'avoir indiquée. La question est posée maintenant devant le public artistique, et d'après les nouvelles, celui-ci confirmerait le jugement de M. Grenier. Trouver un trésor caché dans une localité ignorée est [illegible] relativement facile, mais il est bien plus malaisé de découvrir un trésor dans un chemin où tout le monde a passé. Ce n'est plus alors l'effet du hasard, mais celui de la persévérance et du talent.

Près d'Orte, dans une localité que l'on appelle le *Casa* et sur les bords de la *via imperiale*, on vient de découvrir en creusant le sol pour trouver la pouzzolane, cette terre volcanique qui fait un mortier si résistant, un ancien tombeau. Ce tombeau s'enfonce dans la terre aux pieds d'un roc de travertin (pierre calcaire blanche), et un escalier conduit à une chambre dont les parois et la voûte sont faites en larges dalles de tuf. Sous chacun des escaliers qui conduisent à l'intérieur gisait un squelette. D'autres étaient dans la grande chambre sépulcrale qui contenait aussi diverses tombes. Une était fermée par une large dalle de travertin mesurant deux mètres et portant l'inscription suivante (je cite d'après un journal, par conséquent je ne garantis pas l'exactitude) :

AGATO ✠ ET AGATHER ✠

On a retrouvé des fragments de peinture dans la grande salle des vases brisés, une plaque de marbre sur laquelle était un poisson symbolique et une petite flèche gravée au-dessus du poisson. On voudrait rattacher ces tombes au village d'Otricoli qui en est rapproché. Cette ville, l'ancienne Otriculum (Ocria), avait un évêque dès 487, mais les a perdus depuis le VIIe siècle. On va poursuivre les fouilles qui nous diront si on se trouve en présence d'une tombe isolée, chrétienne, ou d'une nécropole ou cimetière chrétien.

Dr Albert BATTANDIER.



Florence, juin 1907 (1).

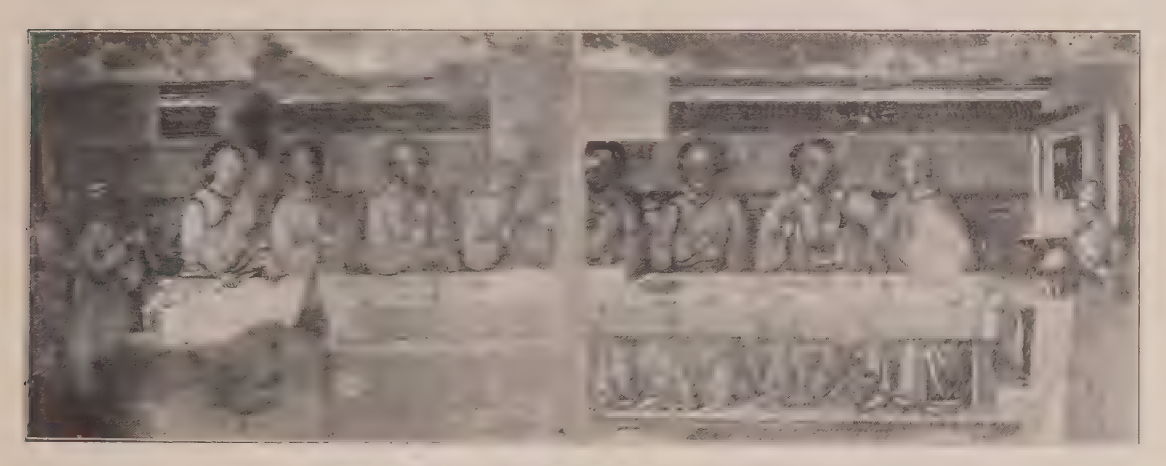
PENDANT que l'on faisait certaines réparations dans la salle où se trouvait auparavant l'École du Nu au rez-de-chaussée de l'Institut des Beaux-Arts de Florence, on observa sur une des parois des traces certaines d'une ancienne fresque. Les réparations furent alors interrompues et la Direction Régionale des Beaux-Arts décida de charger une personne habile de continuer à mettre en lumière cette peinture que l'on jugea devoir avoir une certaine importance : ce travail minutieux et difficile a été, en effet, couronné de succès, car l'on a fini par découvrir presque complètement un Cénacle peint en clair-obscur de terre verte.

Nous disons *presque* complètement, car malheureusement la partie centrale de cette peinture, qui occupe toute une paroi, a été détruite en 1831 quand, ayant supprimé une porte donnant sur la grande cour de l'Institut, on en ouvrit une autre dans la paroi qui cachait cette œuvre d'art. — Voilà pourquoi la fresque que l'on vient de découvrir se compose de huit figures. — D'après les historiens du XVIIIe siècle, il résulte que cette Salle était anciennement le réfectoire du chef et des employés de l'Hôpital de St-Matthieu; en effet à l'extrémité droite de la table l'on a, assez originalement, représenté le chef de l'Hôpital (nommé Spedalingo) suivi de ses dépendants, l'un d'entre eux portant une bouteille et un vase à fruits ; à l'autre extrémité de la table l'on aperçoit un jeune homme en train de lire à haute voix dans un livre posé sur un lutrin.

Cette peinture dans laquelle l'auteur se manifeste encore très fidèle à la tradition de la manière du Giotto, présente cependant les caractères d'une œuvre du XVe siècle : plusieurs détails, en effet, prouvent qu'elle a été conçue dans une époque dans laquelle l'art du 400 s'était déjà affermi, ce qui résulte aussi par la présence des figures réalistiques dont nous venons de parler et qui n'ont rien à faire avec le sujet religieux de la Cène de Jésus.

1. [illegible]

D'ailleurs l'Hôpital fut fondé en [illegible] par un certain Lemmo Balducci, mort en [illegible] et fut ensuite achevé aux frais de la Corporation des Changeurs qui le nommèrent St Matthieu du nom de leur protecteur : certes la fresque que l'on a retrouvée appartient donc au XVe siècle. Voyons maintenant quel en est très probablement l'auteur. L'on apprend dans les Annales de l'Hôpital de St-Matthieu que plusieurs artistes ont travaillé dans la chapelle et dans les Salles



La Sainte Cène par E. A. [illegible] (Académie des Beaux-Arts, Florence).

de cet Établissement, et surtout le peintre Étienne-Antoine Vanni qui, écrit-on, « *y a fait des peintures en terre verte ;* » ce peintre était très lié avec un autre artiste du temps, Bicci di Lorenzo, dont les nombreuses peintures témoignent de sa ténacité à suivre l'ancienne école en plein renouvellement de l'art. Il est donc très probable que Vanni ait subi l'influence de son ami dans ses œuvres dans l'Hôpital de St-Matthieu et que par conséquent la Cène dont nous parlons soit due à son pinceau. Le peintre Étienne Vanni mourut à 76 ans en l'année 1485.

Les huit figures sont [illegible] dans la partie supérieure, [illegible] ont presque totalement perdu la couleur.

[illegible]

France.

NOTRE collaborateur ayant lu en épreuve l'article des *Mélanges* de Dom Louis-Marie de Massiac sur les *Lutrins d'anciennes chartreuses*, p. 249, nous adresse la communication suivante :

22 juillet 1907

Cher M. Cloquet,

Je m'empresse de vous informer qu'il existe dans la *charmante* et trop peu connue église de Sermaises (Lorret), peu loin d'Étampes, un lutrin dont la partie supérieure, c'est-à-dire l'aigle, est identique à celui décrit par Dom de Massiac dans le n° de la *Revue* en préparation. L'aigle de Sermaises est pourtant en métal. Le support est en bois, joli de forme, mais moins beau cependant que celui de la Part-Dieu. L'église de Sermaises était une dépendance de l'*abbaye de Sainte Colombe, près de Sens.*

[illegible]

[illegible]



Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France.— *Séance du 22 mai 1907.* — M. Jadart présente une reproduction photographique d'un tableau du commencement du XVIIe siècle, œuvre singulière d'un symbolisme compliqué où s'entremêlent les idées païennes et chrétiennes.

Séance du 29 mai. — M. Marquet de Vasselot dépose sur le bureau une plaquette en bronze de la Renaissance récemment acquise par le *Musée du Louvre.* Elle reproduit un bas-relief byzantin enchâssé dans une plaque de coffret.

M. de Mély communique plusieurs sigles d'artistes antérieurs au XVIe siècle.

Séance du 5 juin. — M. V. Goloubew, associé correspondant étranger, lit un mémoire sur les races mongolaises dans la peinture du *trecento.*

M. P. Manceau présente, au nom du R. Delattre, des monnaies et des plombs byzantins trouvés à Carthage.

M. Lauer donne lecture d'un mémoire touchant la date de l'avènement de Chilpéric II.

M. Chenon complète et commente une inscription de Sainte-Marie-des-Grâces de Milan.

Séance du 12 juin. — M. Delaborde démontre que les quatre feuillets du *Credo* de Joinville signalés par M. Lauer sont en réalité un projet original de décoration murale destiné à la chapelle de la Maison-Dieu fondée à Joinville par le Sénéchal de Champagne.

Séance du 19 juin. — M. Gauckler communique les résultats de nouvelles recherches faites au Janicule à Rome.

M. le commandant Espérandieu entretient la Société des fouilles qui se poursuivent à Alésia.

Séance du 26 juin. — M. L. Chambrun présente un moule en terre cuite de la fin du XVe siècle ou du commencement du XVIe.

M. de Mandach étudie les attaches de l'art de Donatello avec l'art du Nord et plus spécialement avec l'art français du XIVe siècle.

M. Héron de Villefosse entretient la Société d'une mosaïque antique découverte à Sainte-Colombe près de Vienne par M. Bizot.

Séance du 3 juillet. — M. Enlart lit un mémoire de M. Perrot-Dabot sur une Vierge de Coyserox et diverses copies et répliques qu'elle a suscitées.

M. Vidier attire l'attention de la Société sur deux chartes de St-Aignan d'Orléans qui sont restées inconnues à Hubert, l'historien de cette maison.

M. Ravaisson-Mollien compare le symbolisme d'un ange du XVe siècle avec celui des victoires antiques portant le *stylis* et l'*aplustre.*

M. Héron de Villefosse fait part à la Société, au nom du R. P. Delattre et de MM. Carton et Merlin, de diverses découvertes faites récemment en Tunisie.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 10 mai 1907.* — Dans une lettre qu'il adresse à l'Académie, M. Léopold Delisle annonce la mise en vente à Londres d'un volume traitant des allégories de la Bible, qui aurait appartenu à la bibliothèque de Charles V, au Louvre. Ce volume, affirme M. Delisle, qui s'en est déjà occupé à plusieurs reprises, n'a jamais appartenu à Charles V ; c'est un livre très vulgaire du temps, qu'un faussaire adroit a manipulé et falsifié.

Séance du 17 mai. — M. Héron de Villefosse communique une dépêche de M. l'abbé Leynaud annonçant la découverte, près des catacombes de Sousse, d'un hypogée païen, contenant des inscriptions et des peintures.

M. Clermont-Ganneau lit un mémoire sur l'ancienne nécropole juive d'Alexandrie, à l'Est de cette ville, d'après les découvertes de M. Breccia, conservateur du musée d'Alexandrie.

Séance du 24 mai. — M. E. Pottier présente de la part de M. de Morgan le calque d'un nouveau fragment de céramique grecque trouvé dans les fouilles de Suse. C'est un morceau de grand vase décoré de figures d'hoplites combattant.

M. E. Pottier lit, en outre, une note sur un petit vase à figures rouges de la collection Peypel. C'est une très jolie peinture attique du Ve siècle représentant une clinique chez un médecin grec.

Séance du 31 mai. — M. H.-F. Delaborde, professeur à l'École des Chartes, présente un document d'un genre tout à fait rare, retrouvé par M. Ph. Lauer, et qui pourrait être rapproché du célèbre album de Villard de Honnecourt. C'est une suite de dessins appartenant à la seconde moitié du XIIIe siècle. M. Delaborde y reconnaît des compositions inspirées par le commentaire du *Credo* de Joinville ; il démontre

que cette suite était un projet de décoration murale, et, du rapprochement de certains passages du commentaire avec une charte de 1263, il conclut que cette décoration pouvait être destinée à la chapelle fondée par l'ami de saint Louis à l'Hôtel-Dieu de Joinville.

Séance du 7 juin. — Le général de Beylié expose le résultat de l'exploration qu'il a faite du bassin du Tigre, au nord de Bagdad, pour recueillir des renseignements sur l'architecture des Abbassides aux VIIIe et IXe siècles de notre ère. Il a visité, entre autres, les ruines du château d'El-Aschich, de Dar-el-Kalif, et des anciennes mosquées de Samara et d'Abondelef. Les photographies et plans de ces divers monuments, qui jusqu'ici n'avaient pas été étudiés, donnent une idée précise d'une période inconnue de l'art musulman à ses débuts. Le général de Beylié rapporte, en outre, de nombreuses photographies d'inscriptions de Dar-el-Kalif, absolument inédites, et un plan des anciennes fortifications de la ville.

Le général de Beylié fait également l'exposé des fouilles qu'il a exécutées à Prome, en Birmanie. Il résulte de ces travaux que cette ancienne colonie hindoue ne contenait, abstraction faite de quelques sanctuaires déjà connus, que des chapelles bouddhiques de 5 à 6 mètres de côté. Contrairement aux idées admises jusqu'ici par les archéologues, la religion bouddhique s'était pratiquée à la fois sous les deux formes dites du Nord et du Sud.

M. Saladin donne lecture d'une notice qu'il a écrite sur la chaire et la mosquée de Kairouan en Afrique.

Séance du 14 juin.— M.L. Dorez présente deux monuments importants. Le premier, qui vient d'être acquis par M. Pierpont-Morgan, est un magnifique Pontifical, exécuté vers l'an 1500 pour le cardinal Giuliano della Rovere, le futur pape Jules II. Il est orné de nombreuses miniatures qui semblent dues à quatre mains. Les plus belles, dont une porte la signature et la devise de l'artiste, et dont la composition et la technique rappellent, par plus d'un côté, l'art d'Andrea Mantegna, ont été peintes par le célèbre Francesco dai Libri, de Vérone. D'autres sont l'œuvre de son fils, non moins célèbre que lui, Girolamo dai Libri. Une autre encore prouve que le style de Jean Fouquet avait été apprécié et imité de très près dans la haute Italie.

Le second monument est un buste de l'empereur Jean Paléologue, exécuté à Florence en 1439, par Antonio Averlino dit Filarete, l'auteur des fameuses portes de bronze de Saint-Pierre de Rome. Ce portrait magistral, découvert il y a quelques semaines à Rome, au musée de la Propagande, par M. Antonio Munoz, identifié par lui et par M. le baron Michel Lazzaroni, est le plus ancien buste-portrait antérieur à 1450 qui puisse être sûrement daté.

M. Dieulafoy développe sur quelques points la communication faite par le général de Beylié au cours de la précédente séance et montre quel intérêt exceptionnel présentent pour l'archéologie musulmane les découvertes faites par cette mission.

L'on sait, depuis les voyages en Perse et les travaux de M. Dieulafoy, quels liens étroits unissent les monuments iraniens préislamiques aux monuments construits sous l'inspiration des chefs arabes après l'hégire et le rôle décisif joué par la Perse dans l'élaboration de l'architecture orientale.

Or, aux deux tronçons de la chaîne dont l'un part du règne des Achéménides et l'autre conduit jusqu'à nos jours, il manquait un maillon. C'est ce maillon que le général de Beylié a découvert. M. Dieulafoy compare tour à tour la place, le minaret, les ornements, les procédés et les détails de construction des monuments dont M. de Beylié a rapporté les caractères.

Au nom de la Société de Semur, le commandant Espérandieu, correspondant de l'Académie, annonce la reprise des fouilles d'Alésia et fait l'exposé de leurs résultats récents.

Un nouveau monument public a été reconnu; la façade en était constituée par une colonnade dont il reste le soubassement. On a découvert aussi un aqueduc admirablement conservé. Parmi les menus objets provenant des fouilles, M. Espérandieu signale plus particulièrement les fragments de deux vases en poterie rouge dite samienne, à l'intérieur desquels étaient des reliefs reproduisant le type traditionnel de Mithra taurochtone.

Séance du 22 juin. — M. Léopold Delisle présente à l'Académie une série de plaques photographiques représentant des tableaux et des miniatures de manuscrits. Les unes et les autres, d'une superbe venue, ont été obtenues à l'aide des plaques inventées par les frères Lumière. M. Salomon Reinach rappelle à ce sujet l'espoir que l'on a conçu de pouvoir un jour assurer, grâce à la photographie, la conservation de l'image de nos monuments littéraires et artistiques.

M. Omont annonce à l'Académie que la Bibliothèque Nationale vient de recevoir en don de M. Jacques Rosenthal, libraire à Munich, le mandement original de la reine Anne de Bre-

tagne en date du 14 mars 1507 (1508 nouveau style) portant paiement au peintre miniaturiste Jean Bourdichon de la somme, considérable pour l'époque, de 600 écus d'or « pour le récompenser de ce qu'il nous a richement et somptueusement historié et enluminé unes grans heures pour notre usaige et service ».

Séance du 5 juillet. — M. Chavannes informe qu'il a visité, en Corée, des tombes princières construites en blocs de granit énormes en forme de pyramide tronquée. Ce sont les seuls vestiges connus de l'ancienne architecture coréenne.

M. Clermont-Ganneau communique une seconde photographie de l'inscription araméenne juive de la nécropole d'El-Ibrâhimiyé qu'il vient de recevoir du docteur Breccia.

Le docteur Carton adresse à l'Académie une note sur la découverte d'un sanctuaire de Saturne à Thuburnic près de Ghardimaou (Tunisie).

M. de Morgan expose à l'Académie les résultats des fouilles qui ont été opérées à Suse l'hiver passé sous la direction de son collaborateur, M. J. E. Gautier. Les inscriptions nouvellement découvertes sont nombreuses et importantes pour l'histoire de l'Elam et de la Chaldée

---

Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. — La trente et unième Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements a eu lieu, du mardi 21 mai au vendredi 24, à l'École Nationale des Beaux-Arts. Voici le résumé des communications qui nous intéressent.

Mardi 21 mai. — La séance est ouverte sous la présidence de M. de Fourcaud, qui, dans son discours, prône l'étude et la publication des œuvres artistiques du passé comme le plus sûr moyen de les garantir contre les divers genres de vandalisme qui les menacent de plus en plus.

M. l'abbé Bossebœuf donne lecture d'un mémoire de M. Cœlier sur l'église des Ardilliers, un des plus anciens monuments de Saumur, et ses œuvres d'art.

Le secrétaire du comité lit une notice de M. Changel sur les peintres nîmois Xavier Sigalas et Alexandre Colin.

M. Martin, dans un mémoire sur la chapelle Notre-Dame-de-Consolation de Brienne, fait connaître un groupe de statuaires du XV[e] et du XVI[e] siècle, curieux et très ignorés.

Communication est faite d'un travail de M. Alfred Gabeau sur des plaques de cheminées du XVI[e] à la fin du XVIII[e] siècle, conservées à Amboise et aux alentours.

Mercredi 22 mai. — M. Ch. Grandjean, inspecteur général des Monuments historiques, président, fait l'éloge des diverses décisions prises récemment, concernant la réorganisation du service des Monuments historiques en vue de la protection des œuvres des monuments religieux et fait appel au concours des membres des Sociétés provinciales pour assurer cette sauvegarde.

M. Albert Jacquot lit un mémoire sur le mobilier et les objets d'art du roi Stanislas.

Lecture est donnée de deux mémoires de M. Varennes sur les Sibylles de Beauvais et sur un bourgeois beauvaisin, amateur d'art à la fin du XVIII[e] siècle.

Jeudi 23 mai. — M. Malherbe, qui préside la séance, encourage les membres de la réunion à ne pas se laisser rebuter par les difficultés que les travailleurs rencontrent souvent dans leurs recherches de documents.

M. Thaisan fait une communication sur l'art dans l'ameublement à Nemours aux XVII[e] et XVIII[e] siècles.

Lecture est donnée d'un mémoire de M. le baron Guillibert sur une vue perspective de la ville d'Aix par le peintre Daret en 1649.

Communication est faite de deux notices de M. Biais sur une fontaine en terre émaillée du Poitou et sur deux portraits peints par L. Caravac.

Vendredi 24 mai. — M. Maurice Tourneux, président, dans une excellente allocution, montre la négligence avec laquelle, dans la plupart de nos petites et même de nos grandes villes, sont traitées les collections locales d'art et d'archéologie, l'infériorité de nos musées de province par rapport à ceux de l'étranger, au point de vue de l'installation et des facilités de travail, et il énumère les réformes qu'il serait urgent d'accomplir dans ce sens.

M. Léon Charvet parle de l'enseignement public des arts du dessin à Lyon.

Lecture est donnée d'une notice de M. de Vesly sur une intéressante croix de cimetière en pierre, datant du commencement du XVI[e] siècle et richement ornementée, à Saint-Valéry-sous-Bures (Seine-Inférieure).

M. Gandillon fait connaître des extraits de comptes et de délibérations du chapitre de Saint-Pierre-le-Puellier, de Bourges, de 1394 à 1538, qui constituent une précieuse contribution à l'histoire des arts en cette ville.

Société d'archéologie de Bruxelles, 1907, livres I et II. — Des travaux de fondations exécutés, rue de la Grande Ile à Bruxelles, à proximité de l'enceinte du XIIe siècle, ont amené la découverte des pièces de bronze ayant servi d'accessoires à la reliure monastique du XVe siècle : fermoirs et signets. M. L. Paris les décrit et explique en même temps la technique de la reliure de l'époque.

M. Schweisthal fait une savante étude de la Halle germanique. Le logis simpliste du noble germain des premiers siècles, chef de tribu, était accompagné d'une salle d'armes et de banquet, nommée la *Halle*. La diffusion du nom de *Halle* à travers toutes les peuplades germaniques, indique combien cette construction était répandue. Le chef y occupait un siège surélevé.

Cette halle comprenait un rez-de-chaussée ouvert aux quatre vents, sous le plancher de l'étage porté par des poteaux de bois et une *Salle* haute accessible par le perron. Elle paraît d'origine scandinave.



Abbatiale de Lorsch. — Une des trois travées du soi-disant portail.

Le portique à triples arcades de l'abbaye de Lorsch, si connu comme spécimen de l'architecture carlovingienne, est un exemple des constructions de l'espèce, imitées en maçonnerie ; un escalier à vis y remplace le perron ; on y reconnaît bien l'imitation assez gauche d'ouvrages en bois. On a beaucoup discuté sur l'usage de cette prétendue porte de l'abbaye ; notre auteur s'attache à prouver que ce n'était autre chose qu'une halle.

On retrouve la *salle* et la *halle* dans le palais carlovingien, à Aix-la-Chapelle, à Ingelheim, à Nimègue, etc.

La grande salle de l'imposant palais de Goslar (XIe s.), restauré de nos jours, offre un superbe spécimen de cette salle, qui servait de communication entre le palais et la chapelle. C'est une immense salle placée au-dessus des voûtes du rez-de-chaussée, lequel formait une vraie halle ouverte.

Viollet-le-Duc [1] fait de l'Hotel-de-ville un développement de la curie romaine ; c'est exact tout au plus pour le Midi de la Gaule. Dans le Nord, c'est la tradition germanique qui a donné son cachet à l'Hôtel-de-ville.

Possédant l'autorité seigneuriale, la ville voulait avoir la halle du noble, avec les trois éléments précités, auxquels elle ajouta le beffroi.

En Allemagne, elle porte le nom de *Lobia fori* (les arcades de la halle) comme à Bruges, on dit *de poorterslogie*.

Les premières halles des villes furent sans doute en bois, comme celle de Nieuwstadt près d'Echt, dont M. Schweisthal a retrouvé les dessins, et qui existait encore au XVIe siècle. Le monument de Lorsch est le même ouvrage transposé en pierre.

La halle de Plouescat (XVe s.) est du même type, ainsi que plusieurs similaires de Bretagne. A certaine époque, sur la salle, dans l'espace non-clos mais couvert, se tinrent les marchés.

Sans que nous ayons besoin de suivre notre intéressant auteur dans les développements très fouillés qu'il donne de l'évolution de la halle, le lecteur reconnaîtra la frappante analogie du type franc avec les halles flamandes, comme celles de Bruges, d'Ypres, de Nieuport,... dont le rez-de-chaussée est livré au peuple et aux marchands, dont l'étage est réservé aux magistrats, et auquel on accède par un escalier monumental comme à la halle des Conseaux de Tournai. M. S. termine sa sagace étude par la description des splendides hotels-de-ville du Nord.

L. C.

Société d'art et d'histoire du diocèse de Liége. — M. l'abbé Coenen (n° 12 des t. V et VI) s'est occupé de la vie des frères Van Eyck. Il les considère comme originaires d'une famille de Maesyck, du nom de Teyghe. Il croit que Jean est né vers 1395 et mort à 45 ans ; Hubert serait né vers 1390, et aurait entrepris son chef-d'œuvre, l'Adoration de l'agneau, vers l'âge de 35 ans. Nous attendrons là-dessus la publication des recherches de M. James Weale.

1. *Histoire d'un Hotel-de-ville et d'une cathédrale.*

Bibliographie.

STUDIEN AUS KUNST UND GESCHICHTE, Friedrich SCHNEIDER *zum siebzigsten Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern.* Herder, Fribourg en Brisgau, 1906. Gr. in-4. XXVII 584 pp., planches et portrait.



U mois d'août de l'année dernière les amis de Mgr Schneider ont fêté le soixante-dixième anniversaire du vénéré prélat. Ils lui ont offert à cette occasion un magnifique volume de mélanges, digne en tous points du savant auquel il est dédié.

En effet, les études qui y paraissent, embrassent toutes les matières auxquelles le jubilaire s'est consacré durant une longue carrière scientifique et les noms de ceux qui les ont signées prouvent l'estime universelle dont il jouit tant en Allemagne qu'à l'étranger. Il n'y a pas jusqu'à l'exécution matérielle irréprochable de l'ouvrage, qui ne soit digne de l'artiste auquel il est offert et de son bon goût si hautement apprécié. C'est grâce à l'éditeur M. Herder et à divers Mécènes que ce *Festschrift*, orné d'un beau portrait du jubilaire, a pu sortir des presses. Plusieurs firmes allemandes, parmi les plus renommées, ont leur part dans cette belle œuvre de typographie.

L'ouvrage ne compte pas moins de cinquante-deux articles, comprenant, outre une bibliographie très étendue de Mgr Schneider, un choix varié d'études sur l'histoire ecclésiastique, l'histoire de l'imprimerie et l'histoire de l'artchrétien.

Mayence, la ville natale du jubilaire, y occupe une place importante : ses évêques, ses monuments religieux, ses institutions, son... Gutemberg s'y trouvent représentés. Cependant ces mélanges n'ont aucunement un caractère local : on y trouve surtout des études se rapportant à l'histoire religieuse et artistique de l'Allemagne, à côté d'autres qui ont trait à l'art byzantin, à l'art français et à l'art italien. On y rencontre des questions qui intéressent le passé de l'architecture, de la peinture, de la sculpture, des arts industriels et des arts mineurs. Elles embrassent une longue période de temps, depuis le haut moyen âge, jusqu'à l'époque moderne : non exclus le XVIIIe ni même le XIXe siècle.

Les matières traitées sont donc, comme nous le disions, aussi variées que les connaissances mêmes du jubilaire ; elles se rattachent souvent directement aux travaux de celui-ci. Quant aux collaborateurs ils appartiennent à toutes les carrières scientifiques dans lesquelles l'histoire trouve des adeptes et à tous les pays de langue allemande. Quelques étrangers MM. H. F. Brown de Venise, M. Furcy Raynaud de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris, de Tourtoulon, professeur à Lausanne, ont également pris part à la manifestation.

Il faudrait une rare compétence pour apprécier avec justesse toutes ces études. A défaut d'une analyse, qui serait forcément trop étendue, nous ne pouvons même pas transcrire ici les titres des divers articles, au risque de donner une liste bibliographique, fastidieuse par sa longueur. Qu'il suffise donc d'indiquer quelques noms d'auteurs.

Deux savants qui ont fêté leur soixante-dixième anniversaire la même année que Mgr Schneider, Mgr Graus et M. Bockenheimer, juge à Mayence, lui offrent, le premier, une étude sur l'église de style tertiaire de Saint-Marein près Seckau, le second, sur le clergé de Mayence durant l'occupation française de 1792-1793 ; M. E. Steinmann étudie une main sculptée par Michel Ange, conservée au Musée de South-Kensington ; M. Swarzenski, directeur du Musée Städel à Francfort, publie un manuscrit carolingien : les litanies de Louis le Germanique ; M. W. Bode, directeur des Musées de Berlin, examine un Lucca della Robbia appartenant aux collections dont il a la garde ; le professeur M. Spahn, de Strasbourg, étudie la signification des peintures qui ornent les tympans supérieurs des parois de la Chapelle Sixtine ; M. Strzygowski, professeur à l'université de Graz, intitule sa contribution : Spalato, première étape de l'art roman dans son passage d'Orient vers l'Occident ; M. J. Sauer, professeur à Fribourg, qui dirigea la publication du volume, étudie l'iconographie du Sposalizio de sainte Catherine d'Alexandrie ; M. Lindenschmidt, le directeur des Musées de Mayence, examine un ivoire de ses collections remontant au Xe ou au XIe siècle ; M. Fr. Geiges, professeur à Fribourg, explique une esquisse de vitrail conçu par lui ; M. J. Durm, professeur à l'école polytechnique de Carlsruhe, étudie une célèbre église à coupole, la Superga, près Turin.

Mais, plutôt que de poursuivre cette énumération, très incomplète quoique déjà longue, nous tenons à donner quelques renseignements biographiques sur le jubilaire lui-même.

Mgr Schneider n'est d'ailleurs pas un inconnu pour les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien.* Si un petit nombre d'entr'eux connaissent person-

nellement la fine et intelligente figure dont l'image est reproduite en tête du recueil, la plupart auront lu certaines de ses œuvres. En effet, plusieurs articles dus à la plume de Mgr Schneider ont été traduits pour nous. Il y a deux ans à peine, le regretté M. Helbig publiait ici une étude, revue par son auteur, sur la mystique de Mathias Grünewald.

Mgr Schneider naquit à Mayence le 7 août 1836. Il se destina d'abord au commerce, mais bientôt il prit conscience de sa vocation ecclésiastique et commença ses études théologiques en 1855. Il avait quitté le séminaire depuis deux ans environ, quand il y rentra comme professeur en 1861. En même temps il fut secrétaire du grand évêque sociologue Mgr Ketteler. Lorsque celui-ci l'eut nommé chanoine de sa cathédrale en 1869, il se consacra avec plus d'ardeur que jamais à l'étude de toutes les questions qui se rapportent au passé du vénérable dôme de Mayence. Il n'avait pas attendu jusqu'alors pour s'intéresser à celui-ci. Jeune encore, il se sentit attiré par l'archéologie chrétienne, branche des sciences ecclésiastiques alors peu développée et, dès 1859, il publiait une première étude intitulée : *Die Liebfrauenkirche zu Mainz und ihr Gnadenbild.* Ce fut le début d'une activité littéraire que l'âge ne put ralentir.

Il a fallu au professeur Sauer un travail patient pour dresser la bibliographie du fécond écrivain qu'est Mgr Schneider. En effet, si celui-ci n'a pas produit des volumes considérables, on lui doit par contre un grand nombre d'études de moindre étendue, disséminées dans les revues archéologiques, dans les revues de lecture générale et jusque dans un certain nombre de journaux. La bibliographie recueillie par M. Sauer n'est pas complète, elle néglige systématiquement des travaux peu importants, tels les comptes-rendus, et cependant elle comprend plus de 300 numéros. Un certain nombre d'entre ceux-ci se rapportent aux antiquités et à l'histoire de Mayence et des environs. Le plus important est une monographie consacrée au dôme de Mayence. Il s'agit là d'un travail, dit le professeur Sauer, qui peut être cité comme un modèle du genre, d'une étude substantielle qui ne néglige aucun problème historique, qui traite les questions techniques avec une compétence parfaite et qui considère le sujet absolument sous toutes ses faces.

Cependant, dès le principe Mgr Schneider fut mieux qu'un archéologue local, non seulement par les matières qu'il se plaisait à traiter, mais aussi par la largeur de vue avec laquelle il envisageait les moindres sujets. Ses connaissances étendues de la littérature archéologique, allemande et étrangère, ses voyages multipliés, ses relations avec des savants de tous le pays, élargissaient son horizon et lui permettaient de saisir la juste valeur du moindre monument qu'il étudiait. Aussi ses études ont-elles souvent une importance qui ne se mesure pas à leur courte étendue, et elles furent pour une large part dans les progrès que fit l'histoire de l'art depuis un demi-siècle.

Mgr Schneider exerça en particulier une grande influence sur l'histoire de l'art de la Renaissance. Il fut de ceux qui contribuèrent à réhabiliter cette époque, et à la faire plus justement apprécier. L'histoire de l'art moderne aussi eut de l'attrait pour sa vive intelligence et il lui consacra plusieurs études. Enfin, rien de ce qui touche à l'archéologie ou à l'art religieux ne lui demeura étranger. Dans ses publications, il s'intéresse aussi à certaines branches du savoir qui avoisinent les sciences archéologiques : telle la liturgie.

D'autre part Mgr Schneider a exercé une influence considérable sur les tendances artistiques de notre époque : nombreux sont les artistes de tout ordre qu'il dirigea par ses conseils. Il prit une large part dans la confection de l'inventaire archéologique de la Hesse, et bien souvent ses avis font loi en matière de restauration et de technique artistique.

Nous n'avons pas à nous occuper ici de l'activité sacerdotale de Mgr Schneider. Notons seulement qu'un certain nombre de ses écrits se rapportent à la politique religieuse. Notamment on a de lui dans *Der Katholik* de 1878 une étude relative à la lettre des évêques belges sur la question scolaire.

Les mérites de Mgr Schneider ont été universellement reconnus : le pape Pie X lui conféra en 1905 le titre de protonotaire apostolique et les empereurs d'Allemagne lui ont donné de nombreux témoignages d'estime : Frédéric III l'attacha à sa personne lors d'un voyage en Egypte, Mgr Schneider accompagna aussi en Palestine l'impératrice Frédéric. Plus récemment, lorsque Guillaume II voulut offrir un anneau précieux au Souverain-Pontife, c'est Mgr Schneider qui fut chargé d'en fournir le dessin.

Souhaitons que le vénéré prélat puisse travailler longtemps encore, entouré d'estime, pour le plus grand bien du diocèse de Mayence et de l'art chrétien.

R. Maere.

CRYPTE DE ST-GERVAIS A ROUEN, par M. l'abbé A. LOISEL. — Broch. Rouen, Carteux, 1907. Prix : 2 fr. 75.

Cette petite notice, destinée à guider le visiteur du tombeau de S. Victrice, ne manque pas d'intérêt. L'auteur incline à faire remonter la crypte au IVe siècle, mais, ajoutons-le, sans donner aucune preuve à l'appui de son hypothèse.

L. C.

LA CATHÉDRALE DE COLOGNE, par M. Gustave RUHL. — Broch. Liége, Cormau, 1907.

Notre ami M. Gustave Ruhl a présenté à la *Société d'art et d'histoire* de Liége une étude sur le dôme de Cologne. Si succincte qu'elle soit elle dit tout ce qu'on sait de l'histoire de la construction de ce grand monument, dont on a attribué les premiers ouvrages à certain Me Gérard.

S'agit-il de Gérard de Saint-Trond, de Gérard de Riele, de Gérard Ketarich ? MM. E. Richarth et M. Haussen [1] avaient écarté ces trois noms. M. Ruhl admet comme constructeur Me Gérard, cité dans les archives colonaises comme ayant prêté ses talents à l'église de Cologne ; il l'identifie avec Gérard de Riele et avec Gérard de Ketarich. Ce personnage avait épousé une nommée Guda, dont il eut quatre enfants. Mais pour M. Ruhl, Gérard n'est que le maître-maçon et le véritable architecte ne serait autre qu'Albert le Grand.

La description de cette belle cathédrale est un sujet intéressant; nous l'aurions voulue plus complète ; notre auteur décrit le plan, mais ne dit presque rien de l'admirable système de la superstructure. Quelques termes techniques sont impropres [2]. L'étude donne d'intéressants détails sur le mobilier.

Nous ne pouvons pas laisser dire que les tours de Cologne sont les plus belles du monde, loin de là ; la tour du Sud de Chartres jouit de cet honneur près de beaucoup de personnes, et nous nous inscrivons de ce nombre. Les tours de Cologne, comme le faisait remarquer M. Verhaegen lors d'une excursion de la Gilde Saint-Thomas et Saint-Luc à Cologne, ont un défaut notable, une transition défectueuse entre la souche carrée et la flèche octogonale.

Quant à la filiation du monument, il dérive d'Amiens pour le plan général, de Beauvais pour le chœur, de Rouen pour l'élévation.

L. C.

1. *Les artistes de Cologne dans les temps anciens et modernes.*

2. *Floréale* pour florale, p. 11. — *Appareil*, pour matériaux (p. 14). — *Ambulatoire*, pour déambulatoire ou ambulacre. — Peut-on appeler nartex (lisez narthex) le dessous des tours ?

MELNIC ET ROSSNO, par M. P. PERDRIZET. — Broch. Paris, Fontemoing, 1907. (Extrait du *Bulletin de correspondance hellénique*).

En Grèce les églises sont innombrables autant que petites, il en est comme des anciens temples païens. M. Perdrizet nous décrit celles de deux petites localités, Rossno et Melnic. Les Melnikiotes, qui ne sont que 2000 âmes, se font gloire de posséder soixante-quatre églises, en comptant celles qui ont disparu, mais dont le souvenir est aboli ; il y en a cinq dédiées à saint Nicolas et la plus curieuse est le Metochion de Saint-Charalambros, avec ses fresques, figurant tout un monde de Saints. A deux lieues de Melnic se cache dans une solitude sauvage un couvent d'un intérêt secondaire. L. C.

HANDBUCH DER DEUTSCHEN KUNSTDENKMAELER, par M. G. DEHIO, t. II. — Berlin, Wasmuth, 1907.

Nous avons reçu le second volume de cet excellent recueil. Le premier était relatif à l'Allemagne centrale; le second concerne l'Allemagne du Nord. Il s'agit, nous le rappelons, d'un inventaire résumé de tous les monuments d'art (à l'exception des œuvres renfermées dans les musées) existant dans ces contrées. Chaque nom de localité est suivi des indications topographiques et historiques essentielles, de la bibliographie des ouvrages publiés sur cette localité, enfin, de l'énumération des édifices et des œuvres d'art qu'ils renferment avec leur origine et leur date d'exécution. Une table des noms d'artistes termine le volume [1]. L. C.

LE NOUVEL-ANVERS. — CITÉ-JARDIN, par M. DE VOS-VAN KLEEF. — Broch. 91 pp. illustrées. Anvers, Nederlandsche Boekhandel, 1907.

Deux mots d'un livre attrayant, actuel, qui ne relève pas de l'art chrétien, mais du moins de l'architecture et de l'économie sociale, deux branches qui ne peuvent nous laisser indifférents.

Dans une étude pleine d'entrain et de prosélytisme, M. de Vos préconise l'extension, la diffusion des villes, en particulier d'Anvers, en une banlieue aménagée en cités-jardins. Il indique ce qui a été fait dans cette voie, et les choses magnifiques qu'il reste à faire; il donne aux créateurs de ce futur Eldorado qui va être réalisé par suite de la démolition de l'enceinte continue militaire, des conseils excellents au point de vue de l'hygiène physique, morale, sociale, et aussi de l'esthétique.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 70.

Il commence par montrer les merveilles accomplies dans cette voie en Angleterre, sous l'action de William Morris, de Walter Crane et de Ebenezer Howard, par Mad. Watts (*Garden City of Foyers*), par M. Cadbury à Bournville, par MM. Lever à *Port Sunlight*, par M. Carnegie en Ecosse (*Beautiful City*), etc., etc., et il applique ces larges conceptions à un Anvers de l'avenir; il se le figure comme une cité d'or au milieu d'un vaste demi-cercle de verdoyants jardins semés de villas coquettes. En outre, avec un sens critique parfait, il passe en revue les groupes des villas qui déjà s'élèvent çà et là comme les jalons de nouvelles cités-jardins ; il montre comment il faudra faire et comment il ne faudra pas faire les cottages de l'avenir. Il traite cette question avec une verve charmante et avec une justesse d'idées que nous ne pouvons que louer, excepté toutefois quand il mêle à ses parfaites idées [illegible] des considérations sur l'enseignement obligatoire et sur le service personnel...., trop personnelles.

L. C.

LE NIMBE CARRÉ. — On lit dans E. Reusens (*Eléments d'archéol. chrét.*, I, 528) : « On décorait du nimbe carré les personnages *vivants* dépositaires de l'autorité suprême.... Il se rencontre principalement en Italie ; il est, pour ainsi dire, inconnu en Orient et dans l'Europe [illegible] la présence du nimbe carré dans une peinture ou une sculpture fournit toujours des données précises sur l'âge des monuments. » M. Wilpert a publié sur ce sujet, dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome* (1906, XXVI), une intéressante étude qu'il ne sera pas inutile de résumer ici. C'est le diacre Jean, écrivain du IXe siècle (Migne, *Patr. lat.*, 75.321), qui le premier dit que le nimbe carré est l'*insigne viventis*. En fait le nimbe carré n'est pas un indice certain que le personnage représenté est vivant, car ce nimbe n'est que le cadre et le fond colorié qui entourent le portrait. Son origine se trouve dans l'usage de peindre séparément la tête, qu'il fallait fixer alors sur le portrait au moyen de clous et d'un cadre. M. Wilpert remonte jusqu'aux tablettes de bois des portraits égyptiens, de l'époque gréco-romaine, découvertes au Fayoum par Kraf ; on le retrouve aussi sur la momie d'une chrétienne du IVe siècle, actuellement conservée au musée égyptien du Vatican. Il entourait aussi les têtes des papes Calixte II (1119-1124) et Anaclet II [illegible], dans la peinture de la chapelle de St-Nicolas au Latran, et celle du pape [illegible] séries des portraits des papes de l'ancienne basilique de St-Pierre. L'usage du nimbe carré a disparu au XIIIe siècle, et il ne saurait être considéré comme un indice certain que le personnage représenté est vivant.

Adolf de Ceuleneer.

HISTOIRE DE L'ABBAYE D'ORVAL, par l'abbé M. Tillière. — Petit in-8° de 300 pp., Namur, Delvaux, 1907. — 2e édition. — Prix : 3 fr. 50.

Monsieur l'abbé Tillière vient de donner la 2e édition de son excellente *Histoire d'Orval*. C'est un livre bien documenté, écrit avec talent, d'une lecture très agréable. Il est d'un intérêt particulier et vif en ce moment, où l'on se demande avec anxiété, ce qu'il advient des projets qu'on a prêtés au Gouvernement belge, de racheter les ruines vénérables de Val d'Or, qui s'en vont pierre par pierre.

L'ouvrage dont il s'agit, écrit au point de vue historique, ne contient que quelques pages descriptives. Il devrait être complété par une monographie architectonique ; cette monographie a été annoncée ; elle est en préparation, s'il faut en [illegible] de l'abbaye relevé avec soin par M. l'architecte [illegible]

Les vestiges de l'église de Notre-Dame nous intéressent spécialement. Devant ces ruines l'archéologue cherche une date, et s'il consulte [illegible]. Les caractères archéologiques sont ceux de la transition romano-gothique ; les fenêtres sont étroites et amorties en plein cintre ; le pignon est percé d'une rose polylobée d'allure romane ; les arcs brisés, les amorces des voûtes d'arêtes, tout accuse le style [illegible] yeux l'église élevée par les chanoines Augustins [illegible] M. Tillière rejette une date aussi ancienne à bon droit, mais pour des raisons d'à côté : absence des sépultures et des armoiries des comtes de la première dynastie, et indication dans les archives de grandes dépenses faites par l'abbaye au XIIIe siècle. Il est une raison péremptoire de ne pas admettre la date de [illegible] l'abbaye d'Orval. On y reconnaît bien l'art de [illegible] de Citeaux couvrit l'Europe vers l'an 1200, depuis l'Italie méridionale jusqu'au fond de la Scandinavie, comme l'a montré M. [illegible]

L'église Notre-Dame est certainement postérieure à l'arrivée, en 1131, des religieux issus de l'abbaye de Trois Fontaines et même à la visite de saint Bernard. Elle rappelle de manière frappante celles de Fossanova et de Casamari, con-

sacrées respectivement en 1208 et en 1217. Il faut donc rejeter l'hypothèse, émise d'ailleurs avec une prudente réserve par notre auteur, que l'église disparue dans le sinistre de 1250 aurait été remplacée dans le demi-siècle suivant par l'édifice actuel.

D'après examen sur place, d'après la description de Merjay (1782) et à l'aide du plan relevé



Abbaye d'Orval.

par M. Alard, décrivons maintenant l'édifice. C'est un vaisseau en croix latine de 72 m. de longueur et de 22 de largeur au transept, dont l'axe est dirigé vers le Nord-Est. La nef, avec bas-côtés, comprend cinq travées ; le transept est saillant ; à son mur oriental s'adossent de part et d'autre une chapelle, l'une dédiée à la Vierge, l'autre réservée aux comtes de Chiny,

munies d'un chevet saillant à trois pans, et séparées des flancs du chœur par une travée libre donnant sur un ambulacre externe ; le chœur est profond, à chevet hemi-hexagonal. Les piliers sont massifs, à colonnettes engagées ; l'édifice est voûté d'arêtes avec doubleaux et formerets ; le chœur semble avoir été couvert d'une voûte nervée sixpartite. La retombée des grandes arcades se fait sur des culots tronçonniques, caractéristiques du style bourguignon. Le pignon du transept encore debout est percé de trois baies ouvertes sous des arcades, portant sur d'élégantes colonnettes, et surmontées d'une belle rose, à huit lobes découpés dans des dalles à peu près comme les pignons du chevet des deux abbatiales italiennes précitées.

M. Tillière note que les douze verrières des nefs, et les neuf du chœur étaient ornées de vitraux ; ceux du fond représentaient l'Assomption de la Vierge, titulaire de l'église. A la croix se dressait une puissante flèche épaulée d'arcs-boutants. Le portail, surmonté d'une grosse tour carrée, s'ouvrait dans une façade percée d'une rosace et de cinq fenêtres, trois éclairant la grande nef, et deux, les bas-côtés ; ce portail était à deux baies séparées par un meneau portant la statue de Notre-Dame d'Orval ; au côté figuraient les statues de saint Pierre et saint Paul. Douze anges décoraient les voussures, et, au centre, se voyaient le Christ, les vierges sages et les vierges folles. L. C.

Périodiques.

REVUE APOLOGÉTIQUE, n°s 10 et 12, 1907.

M. l'abbé J. Nève publie des considérations très intéressantes sous ce titre : *Décorations d'églises.*

Il commence par montrer le rôle capital de l'autel comme point de départ de l'ordonnance et du décor de l'église ; le prestige des arts décoratifs est mis en œuvre surtout pour rehausser le mystère de l'autel et accomplir sa « garde morale ».

Dès lors, comment peut-on le mieux réaliser ce but ?

En ce qui concerne l'architecture, on préférera le style national ; les formes médiévales sont devenues « indigènes chez nous ; ce sont celles que comprend, l'âme belge ». L'auteur préconise plutôt, le style roman ; c'est oublier que ce style fut un art en formation, donc essentiellement imparfait.

M. Nève est un de ceux qui comprennent le prestige de la polychromie, son caractère général selon les lois de l'art décoratif, son prestige incomparable. Il consacre de nombreuses et bonnes pages à cette question. Il est d'avis que les anciens ont pensé à revêtir les églises d'une peinture systématique. Il remarque avec raison combien fut général sur les murs de nos églises l'emploi d'un fond rouge grenat, destiné à servir de base à une polychromie générale. Il cite ses exemples : chapelle de St Christophe, de St-Jean-Baptiste et des Tisserands de Gand, église de Spalbeek, pour le XIIIe siècle ; église de St-Martin à Hal, de Ste-Walburge de Furnes, pour le XIVe ; N.-D. de la Chapelle de Bruxelles, St-Rombaut de Malines, collégiale d'Anderlecht, pour le XVe ; Anderlecht, Hal, cathédrale d'Anvers, église d'Harlebeke, pour le XVIe. A ces exemples on pourrait en ajouter bien d'autres, notamment Notre-Dame, St-Jacques et la Madeleine de Tournai. Il s'occupe ensuite de vitraux et proclame la supériorité actuelle de nos peintres-verriers ; il s'arrête aussi à la mosaïque de mur et de sol.

Le travail de M. Nève, très fouillé, est d'une lecture agréable, et de nature à répandre de saines idées et le goût de l'architecture. L. C.

NOTES D'ART, n° 5, mars 1907.

Notre collaborateur, M. J. M. Berthelé, à propos d'un article de M. le chanoine Pottier, énumérant les cloches du XIIIe siècle, examine les titres d'ancienneté de toutes celles qui figurent sur cette liste. Il démontre que la plupart sont d'une époque bien postérieure et réduit à cinq les cloches authentiques du XIIIe siècle, à savoir celles de Fontenailles, au musée de Bayeux et de Sidiailles, les deux du beffroi de Rouen, et celle de Solre-le-Château (Nord).

Il considère comme pouvant encore être attribuées en vraisemblance au XIIIe siècle les cloches de Saint-Julien-de-Castelnaud, de Fleury, de Saignon, de Marmes, et de Déganhazès. Il écarte une série d'autres attributions.

ARMORIAL DE L'ARRONDISSEMENT DE DUNKERQUE, par M. Th. LEURIDAN.

Cette très intéressante plaquette, illustrée de neuf planches, est rédigée avec les mêmes qualités de consciencieuse érudition que l'*Armorial des papes*, que nous annoncions dans notre précédente livraison, et constitue une importante annexe de l'étude iconographique que M. le chan. Van Dame a consacrée aux vitraux de la basilique de N.-D. de la Treille à Lille. L. C.

Chronique.

SOMMAIRE: EXPOSITIONS D'ART. Gand, Bruges, Dinant. — CONSERVATION DES SITES & MONUMENTS: Arras, Paris, Saint-Nectaire, Preuilly-sur-Glaise, Fabriano. — ŒUVRES NOUVELLES: Basilique à Koekelberg — FRESQUES ANCIENNES. — DÉCOUVERTES. — MUSÉES. — CONGRÈS.

Expositions d'art.



L'ÉTRANGER qui parcourt cet été la laborieuse Belgique trouve sur son chemin plusieurs expositions modestes mais instructives.

Un succès imprévu a été réservé par le public à une exhibition d'un genre nouveau dont l'initiative, lecteur, a été prise par votre serviteur, le secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien*, à qui avait été dévolue la présidence du comité chargé de préparer le programme de la section archéologique du *Congrès archéologique de Gand*, et qui a proposé l'étude rétrospective, sur documents graphiques, de l'habitation privée. On sait que les anciennes villes belges ont conservé beaucoup de leurs vieux pignons et de leurs habitations anciennes, auxquels nous avons naguère consacré ici même une étude spéciale ([1]). Nous avions autrefois étudié l'architecture privée de Tournai ([2]), et depuis, M. E Soil a publié sur ce sujet un ouvrage spécial qui est le modèle du genre, et qui mérite de trouver des imitateurs dans chaque ville ([3]). M. le chan. Duclos a donné sur les fameux pignons brugeois un livre couronné de succès ([4]) dont il prépare une seconde édition. A Bruxelles, par l'initiative de M. Ch. Buls, s'est fondé le comité du *Vieux Bruxelles* qui a pris à tâche de réunir les documents sur l'architecture privée en une collection de plus de 400 photographies des pignons bruxellois. A Gand enfin, M. A. Heins a recueilli une multitude de croquis en partie reproduits dans ses *Vieux coins de Gand* et *Vieux coins de Flandre* ([5]). Ajoutons que quelques villes possèdent dans leurs archives des documents précieux ; il faut citer ici la collection des dessins originaux réunis par M. Ferd. Vanderhaegen, à la bibliothèque publique de Gand, dont il est l'éminent conservateur, sous le nom d'*Album de Gand*, le beau recueil de dessins de vieux édifices de Malines exécutés par de Noter vers 1840 et conservé aux archives de Malines et la précieuse série de dessins d'après les pans de bois d'Ypres exécutés vers la même époque par feu Böhn. Ajoutons que la ville d'Ypres a fait exécuter une superbe série de grandes vues par agrandissement photographique de ses plus beaux restes d'architecture domestique.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1893, p. 288.
2. V. *Études sur l'art à Tournai*, Castermann.
3. E. Soil, *L'Habitation tournaisienne*, Tournai, Castermann. — V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1905, p. 121.
4. Chan. Duclos, *L'art du pignon de Bruges*. Bruges, Van de Vyvere. — V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, p. 487.
5. Chez l'auteur.

Tous ces documents, et bien d'autres, prêtés par leurs propriétaires avec un empressement méritoire ([1]), ont été complétés par les documents privés et les nombreuses photographies qu'ont fournis des archéologues de toutes les vieilles villes belges ; ils ont été mis en œuvre par les soins du président du comité et ses collaborateurs MM. J. de Waele, P. Bergman, A. Heins, J. Laquet, J. Casier. — L'exposition destinée à fournir au Congrès d'archéologie des documents par l'étude rétrospective de l'habitation privée, a eu, dès avant l'ouverture du congrès, vingt-cinq mille visiteurs.

Pour la circonstance, l'écrivain de ces lignes avait publié une étude, dont il sera rendu compte plus tard sous le titre : *L'Habitation ancienne en Belgique.*

L'exposition nous fait saisir par voie de comparaison les physionomies si nettement tranchées des maisons anciennes des différentes provinces belges. C'est la maison rurale des Ardennes aux larges toits surbaissés et tronqués en crupons, couvrant des murs en moellons ; c'est la maison mosane, carrée, massive, aux murs plats, appareillés de grosses pierres, aux fenêtres carrées divisées en croisillons égaux et épais, parfois encadrées d'une moulure amortie en accolade dans la masse du gros linteau. La maison tournaisienne, que nous avons étudiée avec M. Soil dans les colonnes de la *Revue*, offre plus d'élégance dans un style un peu français ; on peut suivre sa révolution depuis le XII[e] siècle dans des centaines de spécimens encore conservés.

Ailleurs c'est l'élégante maison brabançonne en brique combinée avec la pierre blanche du pays qui s'y mêle en minces cordons, en meneaux légers, en chaînes dentelées ; le toit élancé s'aboute à des pignons à la silhouette redentée de gradins et de pinacles et est interrompu par des fenêtres-lucarnes silhouettées de même. A Malines, sous les Keldermans, le pignon brabançon s'enrichit de décharges trilobées et de riches

1. Des remerciements sont dus ici à MM. Ch. Buls, E. Soil, J. Coomans, profes. Maere, F. Donnet, Frère-Macoir de l'École St-Luc, P. Comblen, J. Hermans, Niffle-Anciaux, colonel Dupiereux, Fromouton, Van den Hove, Smet et Sneyers, Vingeroedt, de la Censerie, H. Hoste, Willame, etc.

ornements fenestrés. A Bruxelles le pignon subit une évolution qui aboutit, à la renaissance, aux merveilles de la Grand'Place si célèbre.

La maison gantoise, en pierre blanche mêlée souvent de brique, se caractérise par ses pignons en pas de moineau, ses ajours multiples qui la font ressembler à une pétrification de la menuiserie des pans de bois, et par les nombreuses décharges cintrées qui rachètent le surplomb des étages. Les pignons d'Anvers ressemblent à ceux de Gand et à ceux de Malines.

Plus caractéristiques encore et plus universellement connus sont les gracieux pignons roses de la noble cité de Bruges, dans lesquels les créneaux des goutterots se continuent en gradins sur les rempants. Les fenêtres, à hautes croisées, s'ouvrent par rangées verticales dans un retrait chanfreiné qui s'amortit au sommet par une décharge décorée de résilles aveugles en briques découpées ; plus tard plusieurs travées se groupent sous une arcade sinueuse, et finalement la renaissance ramène les divisions par étages et par rangées horizontales de fenêtres toujours soulagées par les jolies décharges. Partout se multiplient de gracieux décors en briques, moulures et saillies et des ornements sous le centre des décharges. Des merveilles de décorations en briques se retrouvent à Ypres, à Furnes, à Nieuport, dans des façades de tons jaune, remarquables par la forme des arcs en anse de panier, et par les grandes fenêtres à tabernacles, ouvragées à merveille, qui occupent le triangle de pignon et éclairent le grenier.

***

A Bruges, où nous voici amenés, est ouverte une exposition également originale, celle de la *Toison d'Or*, qui réunit des œuvres d'art de toutes sortes, relative saux grandes assises de cette princière confrérie.

Elle est organisée dans l'hôtel du gouvernement provincial. Des hallebardiers de belle prestance y font la garde d'honneur autour des trésors qu'a bien voulu envoyer le roi d'Espagne. On a tiré des musées espagnols, des palais et des collections privées de vrais joyaux, des tapisseries merveilleuses, des armoiries de princes, des portraits de souverains, des tableaux de l'Escurial et d'Aranjures. Le duc d'Albe a envoyé le portrait de son illustre ancêtre, le duc de Valence, celui de Philippe le Bel.

Dès l'entrée dans le grand vestibule se présente la « chapelle » du Chapitre de la Toison d'Or, constituée au moyen d'un superbe retable brabançon du XVe siècle, propriété de la famille Pensa de Mondari, des stalles richement ouvragées et surmontées des blasons de chevaliers, et autres détails d'ameublement. Au centre est un mannequin revêtu d'un riche costume de chevalier de la Toison d'Or, celui qu'a daigné prêter S. M. l'empereur d'Autriche. On voit dans la même salle la magnifique chape dite de Charles-Quint, provenant de la cathédrale de Tournai, ornée de rinceaux d'or d'une grâce exquise, et la belle chape de l'évêque Guillaume Fillastre, conservée au musée de Tournai ; ce sont deux chefs-d'œuvre de la broderie liturgique de l'époque. Des chasubles et des quartiers d'armes achèvent de donner à cette salle discrètement éclairée des allures de sanctuaire. Plus loin on voit une très remarquable série d'agrandissements photographiques disposés en farde d'écran, hauts de sol à plafond, et représentant les fameuses stalles de la cathédrale de Barcelone, dans lesquelles figurent les armoiries de tous les chevaliers de l'époque.

A l'étage se présente d'abord la salle « des Souverains » où sont réunis les portraits des principaux souverains de la maison de Bourgogne, autour du buste en bronze du fondateur de l'Ordre, Philippe le Bon. Les musées du Louvre, du Prado, de Berlin, de Budapest, de Sigmaringen, ont complété les séries ancestrales princières dont les palais royaux de Madrid et de Vienne ainsi que le château de Windsor ont fourni les éléments les plus précieux et les plus rares.

A côté s'ouvre la salle « des Chevaliers », où l'on a collectionné les portraits de ceux-ci. On y voit aussi les superbes colliers de Charles II, d'Alphonse XIII, de Léopold II, du prince de Croy.

Une autre salle encore est réservée aux tableaux des grands maîtres de l'époque. On peut contempler là réunies des merveilles illustres jalousement gardées dans des musées lointains ou dans des collections privées. Telle est l'« Annonciation » appartenant à la famille de Mérode et attribuée au maître de Flémalle, qui occupe tant en ce moment les spécialistes ainsi qu'« une Vierge et deux saintes », peinture remarquable appartenant à M. Martin Leroy de Paris. Le musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg a envoyé un portrait de prince, par Holbein, et une peinture inestimable, une « Annonciation » figurée dans l'intérieur d'une église, très remarquable comme architecture. Cette peinture est attribuée à un Van Eyck ; il est difficile de reconnaître la main magique de ce peintre adorable dans les têtes médiocres de l'ange et de la Vierge ; qu'on les compare aux figures célestes des deux saintes, Ste Marguerite et Ste Catherine, d'un tableau adossé au premier ! Notons aussi des tableaux de Memlinc, de Gérard David, des maîtres de demi-figures, etc.

Enfin la grande salle abrite un ensemble d'œuvres d'une richesse incalculable. Les parois sont couvertes de grandes et merveilleuses tapisseries, savoir : quatre des dix tapisseries de la série splendide consacrée à la *Conquête de Tunis*, par Charles-Quint (1535). Ce sont des hautelisses, d'un ton singulièrement clair et comme décolorées, fabriquées à Bruxelles par Pannemaker d'après les cartons de Jean Vermeyen ; en outre la belle tapisserie du *Miracle de Notre-Dame du Sablon*, de la collection Spitzer, que possède le musée du Cinquantenaire de Bruxelles. De remarquables armures de guerre ou de joute ayant appartenu à des souverains de Bourgogne et d'Espagne, font briller çà et là leurs métaux finement ornés. La maison d'Autriche a envoyé celle de Philippe le Beau, faite à la taille d'un enfant de quatorze ans, d'une valeur énorme et d'un travail superbe. Une autre est celle que revêtit Philippe II, à la bataille de Saint-Quentin ; la cuirasse porte une image de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Une troisième, véritable chef-d'œuvre, a été exécutée pour Guido Baldo, duc d'Urbino, en 1546. Une armure de Nicolas III, comte de Salm-Neuburg (première moitié du XVI[e] s.), représente un art inimitable à tout jamais disparu.

Dans de nombreuses vitrines sont étalés des documents graphiques, manuscrits, miniatures. La bibliothèque « Bourgogne », à Bruxelles, a naturellement largement contribué à les garnir, avec celle de Paris et de Vienne. M. H. Chabeuf nous signale qu'on aurait pu en trouver d'autres importantes à la bibliothèque de Dijon.

La section de numismatique et de sphragistique contient des merveilles de l'art des médailles, notamment la médaille de Vittorio Pisano (1380-1456) représentant Alphonse d'Aragon et l'effigie de Philippe II par Leoni d'Arezzo (1510-1592). Mentionnons aussi le célèbre sceau en or de Charles le Téméraire qui, perdu à la bataille de Morat, fut retrouvé après la défaite du duc de Bourgogne.

***

La Wallonnie fait écho à la Flandre, tout en restant, à ce moment, à l'arrière-plan dans les manifestations d'art.

Nos lecteurs ont souvenir de la brillante exposition de « dinanderies » qui fut organisée à Dinant en 1903 et qui eut un grand succès. La ville des *Coopers* a voulu montrer cette année, que si elle a été au moyen-âge un des grands centres de la batterie de *cuivre*, elle eut à toutes les époques l'amour et la pratique des arts. C'est ce que démontre l'exposition ouverte cette année, qui embrasse des branches variées. La peinture commence par les tableaux du dinantais Joachim Patinier, dont les fonds, empruntés aux sites de la Meuse et de la Lesse, inaugurent le paysage chez les Primitifs, et par ceux de Henri Blès, deux peintres que notre directeur, feu M. Helbig, a beaucoup contribué à faire connaître et dont l'œuvre reste à préciser. Pour l'époque moderne, le grand maître est Wiertz, dont les peintures sont présentées par ordre chronologique : la comparaison du célèbre moderne et des primitifs n'est pas au désavantage de ceux-ci.

Dans le domaine de la sculpture, l'exposition met en valeur (par des reproductions photographiques) deux artistes dinantais ignorés de leur pays d'origine, les de Wespin, dits Tabaghetti, qui, établis au XVI[e] siècle dans le Nord de l'Italie, y exécutent de curieuses terres cuites polychromées. Citons encore un grand retable appartenant à l'église de Bouvignes, figurant la Passion et attribué à Jean Muzelle.

L'orfévrerie est largement représentée, notamment par le buste-reliquaire de saint Perpète, patron de Dinant, pièce somptueuse en argent repoussé, et surtout par une belle statue en argent repoussé de saint Lambert, et une superbe croix à double traverse.

La broderie nous fournit des pièces intéressantes, de très riches orfrois dignes d'être étudiés, et le compartiment des tissus nous montre les produits d'une ancienne industrie dinantaise, celle des « *fils tirés* », au des « *dentelles du point de Dinant* ». C'est un travail qui se rapproche de la broderie au plumetis, combinée avec celui des *fils tirés*. Cette technique donne des résultats fort remarquables. Les broderies à l'aiguille de Couvin sont, sinon très belles, du moins bien caractérisées et curieuses.

Conservation des Sites et Monuments.

Arras. — La Commission des Monuments historiques vient de se prononcer pour le classement des deux places d'Arras dont les pittoresques façades de maisons seront ainsi mises à l'abri des modifications que, ces temps derniers, on redoutait fort.

***

Paris. — La Société pour la Protection des Paysages de France, dans sa dernière séance de Comité, a donné son approbation et promis son concours aux résolutions prises par le Congrès de la Fédération Nationale des Sociétés provinciales relativement à la défense des sites, à la propagation des cités-jardins, au maintien de la zone désaffectée des fortifications de Paris en espaces libres.

La Société a encore demandé la conservation des remparts de Rochefort et tout spécialement de ceux de Brouage (Charente-Inférieure). Elle a signalé avec éloges le *Manuel de l'Arbre*, de M. E. Cardot, et la thèse sur *La Protection des Monuments historiques ou artistiques, des sites et des paysages*, de M. F. Cros-Mayrevieille.

***

Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme). — L'art roman a créé peu d'ouvrages plus impressionnants que le buste-reliquaire de saint Baudime, qui fut exposé au Petit Palais en 1900. Cette œuvre d'art vient d'être enlevée par des cambrioleurs.

***

Preuilly-sur-Glaise. — On vient de démolir la chapelle du château de Preuilly-sur-Glaise.

***

Fabriano (Italie). — On a volé récemment dans la chapelle San Venanzio, un tableau attribué au peintre du XVIe siècle Simone de Magistris, de Caldarola (et non à Dürer, comme l'ont imprimé divers journaux), représentant la Vierge avec l'Enfant entre saint Jérôme et saint Roch.

Œuvres nouvelles.



ON va mettre la main aux premiers travaux pour la construction de la Basilique du Sacré-Cœur à Koekelberg-lez-Bruxelles : il s'agit de l'exécution des fondations.

Après trois ans d'études, les plans de cet édifice, dus à M. Langerock, sont arrêtés. La Commission royale des Monuments les a officieusement approuvés, l'approbation du Gouvernement ne peut pas faire de doute.

On sait que la commission nationale qui doit assurer la réalisation de cette grande idée de l'édification d'une Basilique du Sacré-Cœur s'est subdivisée en trois sous-commissions : financière, juridique, technique.

C'est la commission technique qui, naturellement, a eu à délibérer sur les plans. Elle est composée de MM. Lagasse-de Locht, directeur-général des bâtiments civils et président de la Commission royale des Monuments, l'architecte Maquet, l'architecte Delacenserie et M. le député ingénieur Dallemagne.

Quand fut présenté au Roi l'avant-projet d'une basilique en style bysantin, il déclara qu'il trouvait cet avant-projet incongru, parce que contraire aux traditions et, par suite, au sentiment national. Il préconisa pour la basilique le style gothique *primaire*.

L'église aura 110 mètres de long. Points de comparaison : Sainte-Gudule a 110 mètres de long ; la cathédrale de Malines 94 ; celle d'Anvers 117 ; le Sacré-Cœur de Montmartre 100 ; le dôme de Cologne, 119.

Le grand transept aura 54 mètres de longueur. Points de comparaison : Sainte-Gudule, 46 ; Anvers, 65 ; Montmartre, 50 ; Cologne, 75.

Hauteur de la clef de voûte : 34. Comparaison : Sainte-Gudule, 26 ; Malines, 27 ; Cologne, 45 ; Montmartre, 46.

Hauteur de la tour centrale, y compris la flèche (jusqu'à la naissance de la croix) : 139 mètres. Points de comparaison : Hôtel de Ville de Bruxelles, 114 ; cathédrale de Cologne, 157 ; cathédrale d'Anvers, 123.

Superficie totale : 5,330 mètres carrés. Points de comparaison : cathédrale de Malines, 3,870 ; Anvers, 4,960 ; Cologne, 6,166. On pourra placer jusqu'à neuf mille personnes dans la Basilique.

Celle-ci aura sept tours : deux à la façade ; une à chaque extrémité du transept ; une tour centrale ; deux à la partie postérieure. Les tours de la façade auront 50 centimètres de largeur de plus que celles de Sainte-Gudule. Le faisceau des tours produira un effet de masse très heureux.

Sous le chœur il y aura une crypte.

Sous la face antérieure s'ouvriront des sous-sols qui serviront d'abri et de lieu de réconfort aux pèlerinages.

L'emplacement actuellement acquis pour la Basilique, a une superficie de 3 hectares 32 ares. Il comporte, outre le terrain réservé à la Basilique, les rampes d'accès et la terrasse qui en fera le tour. Cette disposition rendra possible les processions sur le territoire même de l'église, qui est paroissiale.

***

La cathédrale Saint-Bavon de Gand sera dotée sous peu d'une nouvelle œuvre d'art de grand mérite, souvenir durable du Jubilé de l'Immaculée Conception : une monumentale figure de la Vierge due à l'habile ciseau du statuaire de Beule.

La statue est belle, tant sous le rapport de l'expression d'une exquise pureté, qu'au point de vue de l'exécution particulièrement soignée.

L'auteur a su assouplir son talent un peu rude, d'une rudesse très éloquente parfois, pour rendre le charme calme et pur de son idéal sujet.

Fresques anciennes.

Plaincourault. — M. J. Rouge a relevé des fresques assez bien conservées dans la chapelle désaffectée de Plaincourault, notamment le miracle de saint Martin et la figure du Christ pouvant dater d'environ 1400.

Nuremberg. — On a découvert depuis quelques mois dans la chapelle Saint-Maurice, à l'église Saint-Sebald, des fresques intéressantes qui semblent dater de la fin du XIVe siècle. Trois jusqu'à présent ont été remises au jour, dont la mieux conservée représente le martyre de sainte Ursule et de ses compagnes. Ces fresques accusent une grande parenté de style avec les œuvres du maître de la *Sainte Famille* de la collection Przibram, à Vienne, qui semble ainsi avoir appartenu à l'école de Nuremberg.

Brutten (Zurich). — En démolissant une vieille église, on a mis à découvert sur les murs, où elles étaient cachées par un badigeon, des fresques, vieilles de quatre à cinq siècles, et parfaitement conservées, représentant des scènes de la vie du Christ.

Découverte

Timgad (Algérie). — M. A. Ballu, architecte en chef des Monuments historiques de l'Algérie vient de découvrir une vaste église chrétienne du IVe siècle, dans le quartier oriental de la ville. Cet édifice mesure 85 mètres sur 24 ; il était précédé d'un parvis de même largeur, sur 20 mètres de long. Une chapelle funéraire avec sarcophages en place était annexée au monument, qui devait certainement être la cathédrale donatiste de l'antique Thamugadi.

Musées.

Marseille. — Sur la demande du conservateur du musée des Beaux-Arts, et à la suite d'un vœu formulé en ce sens par le comité d'inspection et de surveillance du musée, un certain nombre de chapiteaux et divers fragments de sculpture des XVe, XVIe, et XVIIIe siècles provenant de la démolition de l'ancienne église Saint-Martin viennent d'être transférés d'un dépôt de la voirie où ils gisaient depuis plus de dix ans au palais de Longchamp.

Ces ouvrages, que la pluie et l'air de la mer ont quelque peu détériorés, seront désormais à l'abri. Le conservateur s'occupe de les faire placer dans la salle du musée où se trouve le projet original du *Monument aux morts* de Bartholomé.

Paris. — Les statues de Charles le Bel et de Jeanne d'Évreux, provenant de l'abbaye de Maubuisson, et qui appartiennent aux Carmélites de Paris, ces œuvres authentiques d'Hennequin de Liége, viennent d'entrer au Louvre.

Aix-la-Chapelle. — Le musée Suermondt vient d'acquérir la riche collection Richard Moest de Cologne, composée principalement de sculptures sur bois allemandes et offrant en six cents pièces environ toute l'évolution de cet art en Allemagne depuis l'époque romane jusqu'au début du XIXe siècle. Il s'y trouve aussi une cinquantaine de meubles gothiques et Renaissance de la région du Bas-Rhin, environ huit cents fragments sculptés de toute sorte, et une cinquantaine de tableaux, anciens pour la plupart.

Congrès.

Un Congrès d'histoire et d'archéologie du Sud-Ouest se tiendra à Bordeaux du 17 au 20 octobre prochain.

***

Le Congrès d'archéologie de Gand, qui a réuni 1400 adhérents et 600 membres présents a été le plus réussi de tous ceux qu'a organisés jusqu'ici la fédération d'archéologie de Belgique. Il vient de se clôre. Nous devons remettre le compte-rendu à notre prochaine livraison.



Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES-BRUXELLES-ROME.